De muzikale reis

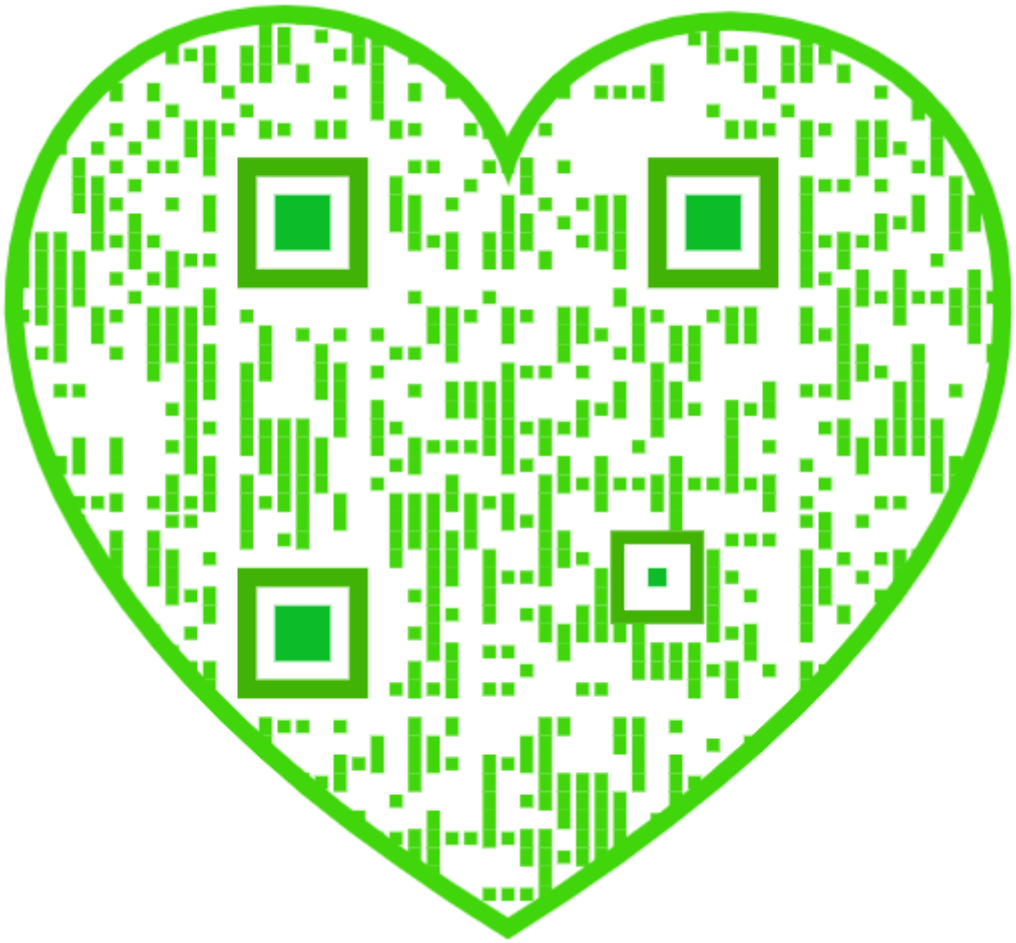
Constant van Wessem

bron
Constant van Wessem, *De muzikale reis*. Van Munster's Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1920

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/wess008muzi01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Woord vooraf]

De 'Muzikale Reis' is een tocht door het muziekleven der laatste vijf jaren. De hier genoteerde opmerkingen en indrukken zijn die van een 'toerist'. Sommige zijn, geheel of gedeeltelijk, als artikels verschenen in de Nieuwe Amsterdammer, de Nieuwe Gids en Eigen Haard, andere werden uit vroegere aanteekeningen voor dit boekje samengesteld. Ik liet over het algemeen hun oorspronkelijken vorm bewaard blijven, n.l. dien van impressies, welke de ervaringen van den muziekrecensent in zijn contact met het heerschende muziekleven doen gelijken op die van den reiziger die een land doortrekt, hier: het land der Muziek.

Najaar 1920

Duitschland

Een Bespiegeling onder Weg

Voorheen had Duitschland muzikale landouwen, zongen de landschappen, zongen de oevers van den Rijn. Een muziek vereerend familieleven beheerschte ook de maatschappelijke organisatie der kleinere stadjes. De muziek behoorde in de burgerlijke gemeenschap thuis als Zondagskunst (‘Nun danket Alle Gott’): Zondagavond-quartetspel, Zondagavond-muziekkorpsen, Zondagavond-mannenkoren. In geen land werd zooveel muziek gemaakt, zoo knus-aandoenlijk geblazen, gestreken, gezongen. In de groote steden alleen overheerschte het venijnig-concurreerende virtuosendom. Daar was de muziekindustrie, daar was de virtuozen-industrie, daar was de symphonie-industrie, de kamermuziek-industrie, de kapelmeester-industrie, alles ‘made in Germany’. Men glorifiëerde in Wagner, den eersten verkondiger van dat ‘empire militaire et mystique’, waarvan Rolland spreekt en waarin een Bismarck den broeder van Beethoven werd genoemd en de Eroïca-symphonie door Hans von Bülow aan ‘den grootsten geestesheld, die sinds Beethoven het licht der wereld heeft aanschouwd (Bismarck)’ is opgedragen (streep door Bonaparte!). Men glorifiëerde in Richard Strauss als de bevestiger van dien kolos met de leemen voeten, dat ‘empire militaire et mystique’. Het buitenland zag men niet meer. Frankrijk (met Debussy) was een overwonnen standpunt. Het ‘Deutschtum’ stond gestandbeeld in de wereld.
-

Thans verheft zich de toekomst als een zwarte schim achter datzelfde Duitschland.

Vanuit onzen reiswagen zien wij enkel onweerslucht.

Toch arbeidt men daar ginds in de steden, leeft men daar in Berlijn, doet er aan kunst. Frans Schreker, een der meest markante onder de moderne Duitsche musici, de man, die de vernieuwingen der Debussyaansche harmonisatie-effecten op het dramatisch-psychologisch realisme van Richard Strauss heeft overgebracht, wat uit de inspiratie een aantal werken van barok karakter deed geboren worden, half Renaissancistische, half expressionistische, dramatische scheppingen, zal misschien voor de toekomst, zooal geen nieuwe Duitsche toonkunst geven, dan toch het leven in de Duitsche toonkunst houden.

Ten Tijde van ‘L'empire Militaire et Mystique’

Hebben wij Richard Strauss, het grootste Duitsche muzikale genie na Wagner, wel ooit begrepen? Wij noemen zijn muziek de programmamuziek, alsof wij haar door een etiquette veilig willen herkennen onder andere.

Wat is programma-muziek en wat beduidt zij als verschijnsel, wanneer zij gaat overheerschen in de Duitsche muziek der laatste helft van de 19e eeuw?

In Duitschland beteekende het verschijnsel de heerschappij der Idee over de kunst *ten koste van de kunst*.

Het werd voorbereid doordat de mensch de muziek, zooals hij haar voorhanden vond, op zichzelf niet toereikend achtte om daarmede alles uit te drukken wat hij wilde. Dat hij echter in de muziek dingen wilde gaan uitdrukken, die op

een geheel ander gebied thuis hoorden, b.v. bij de literatuur of bij de schilderkunst, was een uit het dualisme van zijn eigen tijd tusschen gevoel en verstand voortvloeiende verwarring van begrippen. Het leek hem daardoor een vooruitgang in de expressieve kracht der toonkunst wanneer hij de heerschende ontevredenheid jegens de natuurlijke vermogens der muziek kon opheffen door aanwending van zoodanige plastische klank-effecten, dat de verbeelding door middel van het gehoor ging *zien*. Het denkbeeld dier kunst werd literair, de uitdrukking *schilderend*. De uitersten der programma-muziek, de overmoed van een Richard Strauss, die 'bereid was om een bierglas in klanken af te beelden' berustten op een absolute begripsverwarring omtrent muziek en haar doel. Men heeft er op gewesen dat de programma-muziek reeds vroegtijdig bestond, en Otto Klauwell heeft in een omvangrijk geschrift de vroegste uitingen besproken, b.v. een strijd der heroën, bij de Grieken, op een fluit nog wel! Maar de descriptieve muziek is nog geen programmamuziek. Het vierstemmig lied 'Le chant des oiseaux' van Clément Jannequin, den Franschen Renaissancist, uit 1529, dat begint met een oproep aan de vogels: 'Reveillez vos coeurs endormis,' en waarin de vogels te herkennen zijn aan hun geluiden, is niets dan een meesterlijke modulatie op het vogelgeluid, *de styleering van een decoratief werkende natuurtoon* (hier vogelstem), welke wij bij de oudere meesters in hun pastorale stukken veelvuldig aantroffen, in de muziek bijeengebracht tot een kleine symphonie voor menschenstemmen; en het streeft naar niets méér. Wij hebben bij de benoeming programma-muziek het volgende goed te onderscheiden:

Zij is geen programma-muziek *omdat* zij door middel van een literaire toelichting aan de ontvankelijkheid te hulp komt. Dat doen de moderne Franschen,

die geen programma-muziek schreven, vaak ook. Maar zij is programma-muziek wanneer zij *zinledig* wordt, wanneer zij als muziek zonder schoonheid en logica is, als wij de bedoeling, die verklankt wordt, niet kennen.

Op dit laatste moet de nadruk vallen en *daardoor* onderscheidt de programma-muziek van de laatste helft der vorige eeuw zich van vrijwel alle vorige illustratieve of descriptieve muziek, onderscheidt zij zich van de troubadours, die de vogels imiteerden, onderscheidt zij zich van Jannequin, wanneer hij met het harmonisch inlasschen van hoornsignalen den slag bij Marignan wil verheerlijken; onderscheidt zij zich van Couperin's stukken voor het clavecin, ‘de portretten waarvan de hoorder de trekken herkent,’ naar hij beoogde. Want dit alles is en blijft muziek, zelfs al gingen voor eeuwig alle opschriften, die er bij gegeven werden, verloren.

Maar in de programma-muziek der Duitschers komen geheele bladzijden voor, die slechts *geraas* worden, wanneer onze verbeelding met behulp der *bedoeling* zich niet door 't doolhof van klanken een Ariadne-draad spint.

En dit is ook het zwakke punt bij Richard Strauss, die vooral de logische *muzikale* samenhang in zijn ‘tafereelen’ om de schildering van een idee geweld heeft aangedaan. Zeker was de geest van Strauss gericht naar een alles overheerschend expansie vermogen der muziek. Maar geloofde hij er ten slotte zelf aan? Hij wordt daarna van realist romanticus. Hij componeert na zijn ongehoord stormachtige Symphonische Dichtungen (Ein Heldenleben!) een soort Rokoko of Renaissance muziek voor balletten en tooneelspelen. En komt dan op eens weer uit met zijn ‘Alpensymphonie’, een werk in zijn vroegere stijl en naar zijn vroegere bedoelingen.

Wat hebben wij te denken van het wezen dier symphonie en de psyche, die haar schiep? Hoe komt Strauss, overgaande uit het realisme van Ein Heldenleben, Salome, Electra naar de romantiek van Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, het ballet Joseph, tot deze Alpensymphonie? Strauss heeft ons wel een blik in zijn veranderde psyche gegund door het feit, sinds 1914, dat hij zijn eigen scheppingen dirigeert als een *romanticus*. Wij hebben het wel met verrassing aangehoord hoe hij de harde accenten dempt, zooveel als doenlijk de realistische dissonanten wegwerkt, de soepelheid van het zware rythme tracht te bevorderen, kortom alles aanwendt om zijn Don Juan, Till Eulenspiegel, Don Quichote tot het legendaire te doen terugkeeren, waar hun literaire gegevens gevonden werden.

Maar wat was dit buiten zichzelf treden, dit als het ware zich tegen zichzelven richten, dit ingaan tot een romantiek, die nooit aan zijn op de meest realistische uitbeelding berekende scheppingen toebehoorde? Welke oorzaak dreef deze psyche tot een dergelijk verromantiseeren, dat nimmer slaagt en slechts een dualistisch wezen bevordert! Dit geheele deel van een ziels-verloop bleef ononthuld totdat de Alpensymphonie in onze concertzalen klonk.

Hier hebben wij op eens en onomstootelijk den Strauss der laatste jaren. Hier hebben wij het resultaat hoe Strauss aan zijn hoogere eenheid gewerkt heeft, - de opgang naar ‘mystiek’, zooals zijn bewonderaars het genoemd hebben, - terwijl hij aan de uiterlijke zijde de wereld in verbazing hield met het romantisch verliefelijken zijner ruwst-realistische demonstraties. Maar tevens zien wij in deze Alpensymphonie hoe Strauss, als onder een fatum, in zijn eigen onontvankelijkheid is doodgeloopen.

Ik voel de tragiek van dit werk. Stellen wij ons voor dat het een verrukkelijk

werk had *kunnen* zijn, een soort wedergeboorte van een psyche, die totde soberste eenvoud teruggekomen na een zoeken, een dwalen, een streven en een ten slotte loslaten van alle mode, zichzelve beseft; een stem uit de bergen; het beeld van een Zarathustra, die 'gloeiend en sterk als de morgenzon' te voorschijn treedt uit den chaos zijner eigen ontwikkeling. En wat zien wij hier? Wat heeft Strauss getoond te bereiken in dat werk, dat begonnen werd met het doel een hoogtepunt in zijn oeuvre en een verheffing boven zich zelven te worden? Het is als een voltrokken noodlot. Vijf jaren arbeids heeft Strauss er voor over gehad om zijn levenshouding te veranderen, om ten slotte door zijn eigen Duitsche werkwijze, zijn voortdurend geloofd systeem getroefd te worden. Een noodzakelijk Duitsch idealisme schiep de hoop op een zege over alle materie - door het geweldige, inplaats van door de vergeestelijking.

In dit streven was Strauss echter *absoluut eerlijk*. Zij, die hem een man van effect-bejag oordeelen. miskennen hem. Wij kunnen de grove en schaamtelooze instrumentale geweldmiddelen, die hij ook in deze symphonie aanwendt, haten, omdat zij de muziek verkrachten en den ijzeren dwang van 1870 ook over de toonkunst trachten te brengen. Maar Strauss bleef in ieder geval *eerlijk* een omhooggang willend, en hij schiep zijn Alpensymphonie van uit een extase, die hij - ik ben er van overtuigd - wezenlijk doorleefd heeft. Hoe troosteloos ontmaskert zich dit werk dus, ondanks alle virtuoziteit in opbouw en de gedurfde instrumentatie! Voelen wij het niet: met deze schepping valt de gansche Duitsche extase. Juist doordat zij *volkomen* kon uitdrukken wat doorleefd was - en dit doorleefde ten slotte het hevigste *zelfbedrog* bleek.

Zoo is met de muzikale mislukking van Strauss Alpensymphonie nog weer

eens treffend de waarheid van Romain Rolland's uitspraak bepaald: ‘La pire fausseté de l'art allemand était quand ses artistes voulaient exprimer des sentiments qu'ils sentaient - *et qui étaient faux’!*
(1916)

Volgens de laatste berichten is Strauss weer tot romantiek teruggekeerd. Is hij niet een beeld van de moderne ziel met al haar weifelingen en bedrogen zelf-vertrouwen?

Duitsche Staartpruiken

I De voorrede van Georg Winter's ‘Musikalisches Mancherley’

Deze uitgave kwam in mijn handen. Een antiquair had ze opgescharreld. Zij dateert van 1762, te Berlijn verschenen in den Duitschen galanten tijd. Ik noteer de voorrede, die zich met een Duitsche breedsprakigheid te vergeefs sierlijk tracht uit te drukken:

‘De muziek dient den kenner, hij moge een natuurlijk begaafde of een geleerde zijn, met haar kunst te vermaken zooals een goed gebouwd huis, een regelmatig aangelegde tuin genoegen geeft; of zij is de taal van het gevoel. Zoo ruischen van wraak geswollen tonen, zoo sleept zich de droefenis voort over de snaren, zoo zweept de toorn de lucht, zoo zweeft de vreugde in de aether, zoo zucht de teedere toon vriendschap en liefde, en zoo brengen de opgewekte tonen lof en dank uit het volle gemoed en op de tongen der menschen voor den zetel des Almachtigen en doorklieven de wolken.’

II Von Dalberg's ‘Muziek der Geesten’

Nog een antiquiteit. Een boekje ‘Urania of zieningen van een toonkunstenaar in de muziek der geesten’ (1806).

Eene eigenaardige verhandeling over het beeld der aardsche ten opzichte van de hemelsche muziek. De naïeve vorm van deze uitlatingen is echter geen verhindering er de poging in te herkennen van de muziek, wat de theosophen zouden noemen, een ‘astraal’ beeld samen te stellen.

De beschrijver geeft aan, dat hij door de muziek van een lied uit een toestand van ziekte en zwaarmoedigheid is verlost. Hij legt zich daarna te bed. Hem overkomt een droom, waarin de aardsche sluier van zijn oogen valt en hij de aarde verlaat. Hij zweeft in een onmetelijke ruimte van het heelal met zonnen, planeten en sterren rondom zich. ‘In welk een betoovering bevind ik mij! Met dikwijls vermoede, maar voor de menschenooren te reine melodieën rolden de sferen hun verhevenste gezang voort. De grootste eenheid en de rijkste veelvuldigheid, slechts verneembaar voor een geestelijk oor. Wel heeft de goddelijke Pythagoras de wetten en haar getallen reeds sinds lang berekend en de aardsche harmonie uit de hemelsche ontwikkeld, maar zijn getallen zijn slechts het omhulsel der geestelijke tonen, zij verschaffen het oor geen welluidendheid - het oor vermag ze in zijn aardsche beperktheid niet te hooren.’ Doch niet alleen de hemellichamen, ook het rijk der geesten brengt een volmaakte

muziek voort, wier eigenlijke toon en samenklank God zelf is. ‘Alle zielen zijn deelen van deze eeuwige symphonie, alle bewegen zich volgens een voorgeschreven doelmatige melodie, ieder is een geheel en tegelijk een deel van het groote geheel, en al deze oneindige deelen vormen het groote koor der Schepping, dat in eeuwige lofzang de Godheid huldigt.’ Alle aardsche muziek is slechts beeld, hulsel, embleem van het eeuwig-geestelijke. Zooals de tonen slechts wijzigingen van den grondtoon zijn, weliswaar niet deze zelf, maar uit haar ontsprongen en afgeleid zijn, zoo verhouden zich de zielen tot God, ‘den eersten, den eeuwigen, den eenig zuiveren grondtoon.’ Hoe meer verwijderd van den grondtoon, hoe grooter de slingeringen in den afstand van een zuiveren interval; hoe dichter bij, des te meer rust is er in de trillingen van den snaar, in het gevoelen der ziel. ‘Wanneer wij de snaren nu nemen als een beeld der verstoffelijkte geesten, en de trillingen, die zij verwekken, als de hartstochten, die in de zielen melodieën wekken, dan zullen die zielen het reinst zijn, die de minst scherpe intervallen maken, d.w.z. van uit physiek oogpunt gesproken, het minst door hartstochten gedreven zich van den oer-toon, de zetel van rust en van zijn harmonischen drieklank, d.i. de moreele harmonie, verwijderen. Want zooals de drieklank de hoogste volmaaktheid in de muziek is, zoo is het evenwicht in de juiste verhouding zijner zielekrachten het in den mensch. En zooals de tonen allen weer naar hun grondtoon als hun bron worden heen getrokken, zoo de geesten naar de Godheid; - alleen, zij naderen haar slechts, worden haar nooit zelf. Deze nadering geschiedt door de reiniging, d.i. door de vermindering van het aardsche gewicht, dat te heftige trillingen (de storm der hartstochten) in hen verwekt. Daar is de enkele toon het beeld

van den oer-toon, daar is de ziel het beeld van haar schepper: wanneer zij de hemelsche rust van den oer-toon nadert.'

Zijn vergelijking besluitend, constateert Dalberg dan:

'Ieder wezen heeft een bepaalde voor hem bestemde toon. Maar losse tonen geven geen melodie, noch samenklank; zonder rythme en harmonie bestaat er geen echte muziek. De bestemming der geesten is derhalve niet enkele losse tonen voort te brengen, doch aanverwante, ofschoon zelfstandige tonen in elkaar te laten vloeien en een harmonisch geheel, een gemeenschap, een *rijk* te vormen.'

Het overeenkomen van een organisatie der tonen in de harmonie van den drieklank of in de harmonie der reine intervallen (zij, die de eenvoudigste trillingen hebben) met een orde in de natuur, gelijk von Dalberg zulks in het geestenrijk beschrijft, kan nog geciteerd worden uit een passage bij een theoreticus uit de 10de eeuw, van Martianus Capella, die zegt, dat 'in het heilige bosch van Apollo de boomen de melodieën van den God belichamen, de takken in de hoogte en de takken in de laagte zingen in octaaf; de middelste zingen in een verhouding, die de octaaf verdeelt in een quint en een quart.'

En dan het waarschijnlijke voorbeeld, waaraan von Dalberg, die de Grieken ijverig bestudeerd had, het idee ontleend zal hebben van zijn 'Muziek der geesten', de Griek Lucianus, die spreekt over:

'Het koor der sterren, de verhouding der planeten tot de *vaste sterren* (cursiveering van mij, v.W.), hun in schoone rythmus zich bewegende gemeenschap en goed geregelde harmonie.'

De Toekomstkunstenaars (Arnold Schönberg)

Het zou inderdaad interessant zijn indien een of andere mogelijkheid ons nu reeds het boek onder oogen kon brengen, waarin omtrent het jaar 2000 de muziekgeschiedenis zal zijn geschreven. Het zou ook een opluchting zijn. Wij zouden daarin kunnen naslaan wat het eindoordeel is geworden over Arnold Schönberg, die ons heden ten dage obsedeert als belangrijk experimenteerder in de toekomstige muziek, dien wij onze volle aandacht moeten geven - hij maakt het zoo - en die ons toch wanhopig onvoldaan, ongeroerd, onwetend laat blijven. Waar schort het aan? Zijn wij niet 'futurist' genoeg voor deze helsche verwikkelingen, die een z.g. verfijnder nuance-gevoel met den ouden braven drieklank bedrijft? Ik kan het maar niet ontgaan, dat de persoonlijkheid van Schönberg alleen zetelt in de verwarde omhaal, waarmede hij deze nieuwe verhouding tot het oude wil demonstreeren, zijn onvermogen om ons *rechtstreeks* deze waarheid over te dragen, zoodat de hoofdzaak verdrinkt in de details en door ons zelfs vergeten wordt. De beroemde 'Harmonielehre', waarin wij over de quarten-akkoorden lezen, die Schönberg voor zijn eigendom opeischt, bevat feitelijk een uitleg door een zenuwachtig zoeken naar de quintessence van het nieuwe in de gaten en scheuren van het oude. Want Schönberg behandelt de muziek als een jachtveld. Hij heet futurist, maar hij is feitelijk ouderwetsch, beperkt, anti-modern. Ouder dan Debussy, dan de jong-Franschen, zelfs dan een eenvoudige harmonie-studie van Lenormand. Hij is een epigoon der Regers en der Straussen, een décadente nabloei van hun cultuur. Zijn verfijning is intellectueele décadence: vernuftig. Van *muziek* verstaat hij

vrijwel niets. Toen Schönberg nog ‘gewoon’ componeerde, zooals b.v. in het sextet ‘Verklärte Nacht’, was het een brave muziek vol Strauss- en Wagnerreminiscenties, vol contrapunt à la Reger, zonder één wezenlijken muziek-toon, zonder iets dat de embryo der toekomst in een scheppers-ziel verried *juist* door zijn voorbeelden. Want toen Debussy nog ‘gewoon’ componeerde, waren zijn voorbeelden voorbeelden waarin de *muziek* belichaamd was: Chopin, Bizet, enz. Schönberg echter acht het experiment het belangrijkst. Hebben wij respect voor de methoden der ‘Fünf Orchesterstücke’? O ja. De zaak is echter, dat wij deze methoden niet meer respecteeren *willen*. De leering, die wij er uit hebben te trekken - waarom deze methoden in een bepaalde ontwikkelingsgang hun beteekenis hadden, hebben wij er al uit getrokken. Wij willen geen beelden van psychische marteling meer in muziek, geen uitingen, die alleen onder de loupe bewonderenswaardig zijn. Onze drang gaat steeds meer naar een muziek, die de mysteriën van klank en klankverhoudingen *zingt*, een muziek, die een *bloei is*, een muziek, die haar innerlijk beeld klaar uitdrukt, als ‘de diepe, heldere namiddag in October’ van Nietzsche. Rust, als overmeesterde beweging. Vormen, die weer klassiek kunnen worden door dat zij de *verlangzaming* van tijd en ruimte gevoel geven, waarin het hoogste gevoel der zielsbeheersching wordt geconcentreerd als vereenvoudiging, bekorting, levensstijl. Een Schönberg is zeer zeker een noodzakelijke schakel, maar laten wij den moed hebben dezen schakel ook *schakel* te noemen en niet de *toekomst*. Laten wij ons keeren tegen al dit ‘moderns’, dat reeds overleefd is, en dit ook luide uitspreken. Wij zouden Schönberg dankbaar zijn als hij niets meer componeerde (gelijk reeds de laatste jaren het geval schijnt te zijn), want dat zou ons bewijzen, dat hij inderdaad

wijs was. En hij zou zich dan niet meer overstuur hoeven te maken over het feit, dat het recalcitrante publiek de uitvoeringen zijner werken gebruikt om er zijn primair plezier in lawaai en opstootjes bot te vieren.

***

Dat er in het Duitschland van heden ten dage niettemin ook op muzikaal gebied belangrijke dingen overdacht worden, blijkt ons uit de muziektijdschriften ‘Melos’ en ‘Musikblätter des Anbruch’, waarin wij een getrouwe afspiegeling vinden van wat het vraagstuk van de toekomst der muziek als kunst voor de menigte bezig houdt. In een artikel in ‘Melos’ van Hermann Scherchen vinden wij den oproep:

‘Niet nieuw classicisme, niet Schönberg en Bela Bartok (Hongaarsch componist) -, een nieuw, eenvaudig-monumentaal scheppen, uit het diepste gemeenschapsgevoel gevormd, vastgelegd in het volksgezang, zal de toekomst der muziek worden.’

Dit beroep op het volksgezang - mits het geen volksgezang betreft, dat eerst ‘muzikaal’ gemaakt is volgens academische opvattingen - kan tot resultaat hebben, dat: een bron van het leven zelf wordt aangeboord.

Frankrijk

Bij de Clavecimbels

I De Instrumenten

Waar komen ze vandaan?

Wij moeten tot ver in de Middeleeuwen terug. In een tijd, dat het muziek-instrument de meest fantastische en dikwijls door de absurditeit onhandelbare vormen aannam. Wanneer wij oude afbeeldingen van rondreizende musici bezien achten wij ze figuranten bij een kluchtspel. Gewapend met hun monochorden[1)] als boomstammen, handorgels als draagbare kasten, soms gereden op wagens zooals in Dürer's Triomf van Maximiliaan, lijken zij de opluisteraars van festiviteiten en volksfeesten te parodieeren.

De vroegste gedaanten van het klavier, waarvan een eerste onhandige poging zeker reeds in deze Middeleeuwen moet te vinden zijn, staan niet vast. Zij heetten toen Exaquir, Dulce melos en Symphonia. Eenige bijzonderheden vermeldt Hipkins ‘Geschiedenis van het klavier’. Het met vier snaren bespannen monochord, met vaste kam, Helicon genaamd, was ongetwijfeld de eerste aanleiding.

1) Eensnarig instrument, waarop de intervallen door een verschuifbare kam geregeld werden.

In zijn primitiefsten vorm dankt het zijn ontstaan aan de harp (waarna de luit) en de claviatuur van het orgel. Het is een samensmelting van hun beider vermogens. Van het orgel staat de origine tot in den Romeinschen tijd vast, toen zij met behulp van een soort hydraulische pers, door middel van water en wind behandeld werden. Een onding, waarvan het onhandige mechaniek spoedig niet meer gehandhaafd bleef en in de Middeleeuwen belangrijk door het met de hand hanteeren van hefboomen, welke den wind op blaasbalgen overbracht, vergemakkelijkt werd. Aan de orgels was een toetsenmechaniek ingericht, dat bij oudere exemplaren, volgens Praetorius, nog met de vuist moest neergeslagen worden om er beweging in te brengen. Voor de huismuziek bespeelbaar waren reeds de portatieven, de regalen, de claviorgano's. Het klavier ontleent aan het orgel alleen het toetsenmechaniek. De toetsen werden gecombineerd aan de snaren van een harp. Ongetwijfeld behoort het klavier het meest bij de snareninstrumenten. Deze afkomst verraadt reeds de naam van het klavier in zijn primitieven vorm, het clavichord (chorda: snaren, claves: toetsen). Het clavichord had twee en twintig toetsen en zeven snaren. De toetsen raakten de snaren die overlangs zijn gespannen, op de plaatsen, zooals de vingers op verschillende hoogten de harpsnaren. Oscar Bie neemt aan dat het omstreeks 1450 in gebruik werd genomen. De expressie werd bereikt door een lichten doordruk van den toets, die door middel van een hefboom, waaraan een stift van messing was bevestigd, een heen en weer wrijvende tangent, de trillende snaar raakte (vibrato), terwijl de toon door dieper of zachter doordrukken in klank sterker te nuanceeren was. Het instrument liet natuurlijk geen vlug spel toe, maar het leverde een effect op, dat bij een andere bouw met verbeterd toetsenmechaniek noodzakelijk verloren moest

gaan. Ik voor mij stel mij voor dat het tympanon dat met twee kleine bekleede hamertjes wordt bespeeld, een dergelijk resoneerend effect maken moet. Een verbetering van het clavichord is het clavecymbaal. Men verlangde de diepere accenten van het orgel terug in het klavier, dat dit eerste instrument langzamerhand uit de huismuziek verdrong. Dit kon het clavichord nooit geven, en men zocht nu een oplossing in een nieuwe bouw er van. Inplaats van de overlangs geraakte snaren, spande men ze in de breedte, (of schuins overlangs) zooals thans bij onze piano's het geval is, zoodat iedere toets op een heele snaar betrekking had, wat ook een sterkere klankontwikkeling toeliet. De toon werd nu vast, metaal-helder, maar zonder de resoneerende bekoring van het vroegere instrument. Ook was zij ongeschikt voor nuanceering. Daarom vervaardigde men registers als bij het orgel, waarmede men door verschuiving, met behulp van dempers, de toon luider of zachter kon maken. Ook bracht men een dubbele claviatuur aan. Al deze pogingen bleven in den beginne onhandig. Een klavier-fabriek in Antwerpen schiep einde 16e eeuw door verbeteringen meer handelbare instrumenten. Zij zijn reeds geheel binnenkamersch geworden, een bijdrage tot het decorum van het geheel. Men beschildert ze met landschappen en amourettes, soms met Bijbelsche histories of, naar het gebruik, zooals bij een Italiaansche cembalo uit een klooster, met kerkelijke voorstellingen.

Bij het clavecimbaal zijn de grootere exemplaren in den vorm van onze vleugelpiano's n.l. naar achteren langwerpig, gebouwd. Zulk een exemplaar bespeelde Maria Theresia, met dubbele toetsenrij en Venetiaansche pedaal. Deze grootere afmetingen werden nog apart Kiel-flügel (in Engeland Harpsichord: voor zulk een instrument componeerde Händel zijn aria, waar Brahms zijn be-

kende variaties op schreef) of clavecin betiteld. De kleinere afmetingen zijn ons bekend onder de namen: virginaal(in Engeland), spinet en clavecytherium. Eerst in 1711 kwam Christofori's ‘hamerklavier’, de eerste proefneming van onze moderne vleugelpiano's in gebruik, maar bleef nog lang na dien achtergesteld bij de geliefde Rokoko-instrumenten: clavecin en spinet. Eerst in 1819 componeert Beethoven zijn sonate op. 106 nadrukkelijk ‘für das Hammerklavier’.

Van dit ‘hamerklavier’ heette een der monsterlijkste Empire-vormen van omstreeks 1800, naar boven tot een soort obelisk uitgebouwd en met drie pedalen, ‘giraffe’. Bij het begin der 19e eeuw dook nog een grillige kleine vorm op, welke men Orphica noemde, een draagbaar klavier, dat met draagbanden aan het lichaam werd meegenomen, zooals het instrument van den ‘liereman’. Dit klavier bleef in Engeland bij de dames eenigen tijd in de mode.

Het virginaal, een in Engeland het meest ingeburgerd instrument, was het kleinste van afmeting. Men kon het op een tafel of ander meubel plaatsen. Het dankte zijn naam - niet aan de ongehuwd gebleven Koningin Elisabeth van Engeland die het veel bespeelde, maar aan zijn annexatie speciaal door de jonge meisjes, die dit kleine en licht te hanteeren instrument, dat veel overeenkomst vertoont met onze kinderspeelgoedpiano's, geheel voor eigen gebruik aanwendden. Er bestaan exemplaren, die tegelijk als naaikistje gebruikt werden, met een speldenkussen er boven op bevestigd, of een spiegeltje in den deksel. Dit speeltuig bood den jongen meisjes genoeg voordeel bij het styleeren harer amoureuse coquetterieën. Als zulk een stylistische groepeering heeft ook de Rokoko-salon het gelievenpaar aan het spinet gekend en zijn decoratieve plaats gegeven.

II De ‘Style Galant’ der 18e eeuw: Couperin's advies naar de mode

Het is karakteristiek als bijdrage tot den stijl van het Frankrijk der moeurs aimables et faciles deze voorrede te herlezen, waarin de clavecinist François Couperin, als wetgever der goede vormen bij het muciseeren, zijn uitgave ‘L'art de toucher le clavecin’ (1713) laat vergezeld gaan:

‘Men behoort het lichaam een weinigje naar rechts te wenden, wanneer men voor het clavecin zit: de knieën niet te veel aaneen te sluiten en zijn voeten op gelijke hoogte ten opzichte van elkaar te houden, maar vooral de rechtervoet naar buiten.

Ten opzichte van de gelaats bewegingen kan men zichzelf corrigeeren door een spiegel op de lessenaar van het spinet of clavecin te plaatsen.

Het is beter en bevalliger niet de maat te markeeren met het hoofd, het lichaam of de voeten; men moet het voorkomen hebben van zich gemakkelijk te bewegen aan het clavecin: zonder de blik op een bepaald voorwerp te vestigen, hem toch niet te zeer laten dwalen: dan, het gezelschap aanzien (wanneer het aanwezig is) als of men overigens met niets bezig is; deze raad is echter voor hen, die spelen zonder hulp van hun boeken.’

Kan het anders dat deze man, die zoozeer de waarde der goede vormen releveert in de opdrachten van zijn uitgaven, de vrouwen niet vergeet? Dat hij wil,

dat we van het ‘onderwerp, dat hij bij het componeeren voor oogen had’ het portret in muziek herkennen, het portret van de 18e eeuwsche vrouw, wier eigenschappen in alle nuancen door de titels zijner muziekstukken zijn uitgestald: de ‘zachte’ en ‘piquante’, de ‘betooverende’, de ‘preutsche’, de ‘wellustige’, de ‘engelachtige’, de ‘onnoozele’. Waarlijk Couperin heeft van de muziek een taal der charme weten te maken.

Fransche geest in illustratieve muziek

De ‘Cent dessins’ van Watteau zouden het beste bij die merkwaardige clavecin-muziek passen, die in de 18e eeuw in Frankrijk werd gecomponeerd. Voeg aan de aparte geteekende figuren een der bovenschriften uit Couperin's ‘Folies françaises’ of Rameau's ‘Joyeuses’ toe en zij illustreeren zoo'n muziekstukje geheel. Watteau werkt in een Spaansch-Italiaansch tijdperk der Fransche kunst, den barok-stijl, die vol grillige overdrijvingen is en het geheele aanschijn van de wereld in een charlatanerie wil veranderen. De bespottelijke uitvinding der allonge-pruiken geeft reeds ieder menschelijk wezen een accent van misplaatste waardigheid, en het beste leeft men nog in domino en in pastoraal kostuum. Wat vindt men al niet uit! In de tuinbouwkunst scheert men de boompjes en knipt er vogeltjes van. In de kleeding zoekt men het maskerade-kostuum en oefent zich in hoofsche galanterie en een sierlijk zwaaien met de bepluimde muts. Alles heeft iets gechargeerds en tegelijk iets onafs: er ontbreekt nog de waarlijk aristocratische rust van de Rokoko aan. De bon-viveurs en de genieën

hebben deze barok geschapen; men heeft nog geen kamer-stijl en nog niet die speelsche sier, welke uitsluitend *gebaar* is.

Voor de herinnering behoudt dit doorloopend kostuum-feest echter veel charme. Verlaine's 'Fêtes galantes' werden in die herinneringssfeer gedicht. Talrijke pastoralen zijn er op geïnspireerd, talrijke plaatjes van een fête champètre houden ze in beeld vast, en Weckerlin verzamelde van de gezongen 'Bergerettes' een reeks der onsterfelijkste. Dit heeft toen allemaal kunnen gebeuren. Een heele tijd van Italiaansche serenades, maannachten, veel gelach en ook wat tranen!

In dit stadium van Frankrijk werd de kamermuziek van Couperin en Rameau gecomponeerd. Een titel als Couperin's 'Les vieux galants et les trésorières surannées' al brengt ons er dadelijk in. Een reeks titels kan ik opnoemen, die illustratief werken, b.v. 'La jalousie taciturne,' 'Les coucous bénévoles,' 'La muse naissante,' 'La Boiteuse.' Bij elk zoo'n opschrift een plaatje, een figuurtje van Watteau, welke geheel in dien geest is en daaronder de muziek, zoo stijlvol, zoo teer decoratief met weinig wisselingen in toonlijntjes uitgeteekend. Géén programmamuziek! Het zijn muzikale illustraties bij de idee, welke de titel uitspreekt. De versieringen, de trillers, de voorslagen hebben op zich zelf niets uitbeeldends. Deze heele muziek heeft slechts het vlugge en ranke gebaar, waarmede Watteau zijn figuren schetste, waarmede een 'berger' zijn gedichtje op een schoone neerschreef. Het zijn vooral geen *psychische* exposé's zooals de programma-muziek later, en vooral in Duitschland bij voorkeur beoogt. Louis Striffling licht dit in zijn 'Gout musical en France au XVIIIe siècle' aardig toe, door er op te wijzen dat Rameau boven een soortgelijk stuk als dat Schumann Träumerci of Souvenir noemde 'Les tendres plaintes' schreef. 'De claveci-

nisten der 18e eeuw, zegt hij, zoeken een algemeene karaktertrek voor te stellen, hun stukken zijn allegorieën, herinnerend aan de abstracte personificaties in de Middeleeuwen, en het bewijs daarvan is, dat men deze titels lezend, en deze stukken spelend, “l'Insinuante”, “l'Indifférente”, of “la Séduisante”, onwillekeurig denkt aan een vrouwenfiguur, die de sluwheid, de onverschilligheid of de verleiding personifeert.’

Hoe meer deze ‘petite musique de société’ tot kamerkunst komt, hoe meer zij haar illustreerend karakter verliest en een strenge stijl met vaste vormen, zooals de sonate, aanneemt. De opschriften gaan geheel ontbreken en het publiek krijgt de expressies uit de muziek te hooren. De laatste Mezzetins en Arlequins en Bergères zijn naar de balletten verbannen en in de sonate leeft hoogstens nog een scène d'amour van een gepoeierde vrouw en een smeekenden minnaar. De Rokoko heeft voor zijn salons een eigen muziek noodig en haar opdracht is meer een intiem en ornamentiek karakter aan de ruimte dier salons te verleenen dan een serieuse en ingewikkelde kunst, die de ongebroken aandacht vergt. Daartusschen door moeten de waaiers kunnen wuiven en een kleine scherts wil verstaanbaar zijn. Zelfs de ernstige muziekliefhebbers, die de groote artiesten in hun salons noodigden, konden van dit gezelschapsmilieu geen afstand doen, en de kleine Wolfgang Mosart o.a. heeft op zijn reizen al reeds eerder dan te Parijs gevoeld, dat zijn spel eigenlijk een precieuze tijdpasseering voor de élite was en meer zijn persoon dan zijn muziek gold. Hoewel veel betere werken dan de zeer modieuze sonaten van Eckhart werden gecomponeerd, is de beste kamermuziek der 18e eeuw in Frankrijk toch feitelijk vóór 1760 geschreven.

Eerst met Lesueur en Berlioz treedt de illustratieve muziek weer op, maar nu veel meer in de banen der programma-muziek geleid. Toch is het steeds een fout Berlioz als de componist der eerste pragramma-muziek te blijven beschouwen. Zijn werken zijn eerder een niet geheel geslaagde poging naar een verderen tijd, zij willen niet het exposé der psyche in muziek, maar een verbeelden dier hoogere sfeer, waarbij het leven als in gouden schimmen op een verwijderd water afspiegelt. Dat zeer gewaagde effecten noodig schenen is minder gebrek aan smaak dan onmacht. Toch heeft Berlioz zijn klanken-massa's nooit op de verkeerde plaats aangewend, zooals in vele latere Duitsche werken der programma-muziek wel gebeurd is en hij behield toch altijd het heldere en fijne onderscheidingsvermogen der Fransche ziel. Zie b.v. zijn Damnation de Faust, werk van zwoele sfeer, illusie en onsterfelijkheidsgeloof. Wat zou b.v. Richard Strauss de Course à l'abime niet veelstemmig en in alle afschuwelijkheid hebben uitgebeeld, en toch niet die suggestie hebben gewekt die nu die enkele heftige en starre galop-rythme uitwerkt. Zie eens zijn Symphonie fantastique, een compositie van geniale durf en toch echte muzikaliteit! Dat onweer drijft voorbij in een sober gepenseeld landschap der romantiek. Het onweer in Strauss' Alpensomphonie is duizendmaal reëeler en duizendmaal smakeloozer. Maar wij voelen in Berlioz' werken toch altijd de klacht om het onbereikbare. Hij was die Michel Angelo-natuur, die geen werk kon voltooien, uit diep en smartelijk verlangen naar een andere wereld, die steeds te ver bleef. Berlioz wordt in onzen tijd veel gespeeld en veel in zijn muziek klinkt nog waarlijk modern aan, maar de romantiek er van begrijpen we nauwelijks meer. Er is geen stijl, die ons orienteeringsvermogen met een bepaalden tijd vereenigt; maar wij vergeten dat alle belang-

rijke geesten, die het Napoleontische Keizertijdperk overleefden, mèt hun heros ook zijn val verder sleepten. Alle deze machtige gebaren bleven onmacht: het komende rijk was niet te stichten - en de menschenziel was in deze gebroken illusie te veel verloren om nog tot een nieuw leven en een nieuwen stijl te kunnen komen. Zóó moeten wij de tragiek van Berlioz en zijn programma-muziek bezien.

De rechte programma-muziek heeft Frankrijk trouwens nooit voortgebracht. Hoewel Parijs Wagner het eerst heeft binnengehaald en gastvrijheid geboden, heeft het hem ook het eerst verstooten. Dat Wagner zich later wreekte met zijn kleinzielig pamflet 'Die Kapitulation' treft slechts den slechten smaak van den schrijver en niet Parijs. Trouwens, dit afwerend gebaar van Parijs is dat van geheel Frankrijk geworden, en waarlijk niet alleen om 1870. Frankrijk kon nog eerder Brahms, die in ieder geval dan 'absolute muziek' schreef erkennen, dan Wagner en de programma-componisten Strauss, Reger, Schillings, Moor, - waarbij het helaas ook Gustav Mahler heeft ingedeeld. Ik betreur deze vergissing, die onlangs door Romain Rolland nog eens herhaald is, al heeft Frankrijk ten slotte de kennisname van ook deze muziek voor zijn ontwikkeling niet noodig. Maar het zou een eerherstel betreffen, wanneer de jonge Fransche patriotten het oeuvre van Mahler uit de 'Teutoonsche' muziek leerden uitschakelen, als iets dat veel wijdere vertakkingen en universeelere gevoelsgronden heeft en in doorleving uit tijden stamt, die het visioenair-glorieuze licht en de aardsch-schrille donkerten der Middeleeuwen hebben. Er moest iemand zijn die met liefde deze muziek in Frankrijk introduceerde, en we willen dan eens zien of er geen enthousiasme voor te vinden is.

Wel merken wij in het Frankrijk uit de tweede helft der 19e eeuw composities

op, die op programma-muziek *lijken*. Het blijft Duitsche nabootsing en wordt nooit geheel eigen. Ik noem slechts de Poèmes Symphoniques van Cesar Franck, Saint Saëns of Paul Dukas. Franck's ‘Chasseur maudit’ is grootsch, geweldig, vol breede elegie, maar geforceerd. Er is teveel muzikale zin in, die het *programmatisch* uitleven van het onderwerp in klankeffecten belemmert. Er ontbreekt aan wat Franz Brendel in zijn bundel voorlezingen over muziek reeds Berlioz verwijt: Deutsches Gemut. Wagner kon zulk een rit der Wallküren schrijven, Franck niet. Aan de zelfde fout, - want het is een fout van zijn eigenlijke natuur aftewijken - lijden ook de programmawerken van Saint Saëns en Dukas. Tenslotte blijkt deze arbeid maar een overgangsvorm, en is in Frankrijk nooit kunnen doodloopen in een débâcle als van Strauss' Alpensymphonie.

Zij vond de jong-Fransche school voorbereid tot een nieuwe taak: het z.g impressionisme. Maar ik wil dit woord ‘impressionisme’ niet verkeerd verstaan hebben. Het is niet ‘litterair’ wat er nu gecomponeerd wordt, al nadert het in vele opzichten weer de 18e eeuwsche kamermuziek en dragen verscheidene klavierstukjes van Claude Debussy weer Couperin-achtige bovenschriften. Als Debussy ons ‘la fille aux cheveux de lin’ in muziek voordicht voelt hij geheel modern, d.w.z. hij voelt in die sfeer, waarin de overgegeven aandacht een beeld, een idee geheel verdiepen kan. - Maar het is evenzeer illustreerend gebaar, als bij Couperin's Folies françaises, en evenzeer illustratie bij een titel, die een zekere suggestie oproept. Ik zal u titels opnoemen: ‘Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Le cathédrale engloutie, Feuilles mortes, l'Ile joyeuse’ en gij kent het soort muziek reeds dat daarbij hoort. In één toonlijntje is hier de expressie, zooals de Japanners in één verfveeg de geheele kleur weten

uit te penseelen. Versierend, en teer van rythmische nuancen kon veel in deze muziek Aziatisch zijn, zooals b.v. een vers van Verlaine Chineesch. Zij is psychisch, maar niet de psyche schilderend. Zij ontspringt door de diepe en stille aandacht geheel aan de psyche, al stalt zij de psyche niet uit. Het illustreerend karakter heeft, naar ik reeds zeide, nooit meer dan korte literaire of voorstellende suggesties, zooals Verlaine's 'Fêtes galantes' slechts door de nuance *in de herinnering* verband houden met den tijd van Watteau's schilderijen.

Zoo zijn met Debussy ook Ravel, Florent Schmitt, Roussel en Roger-Ducasse 'impressionistische' componisten te noemen. Hun gebieden zijn rijk en onuitputtelijk. Ten slotte wordt alles door de stilte tezamengehouden. Want de muziek is toch maar als kunst middel om tot de menschheid te spreken over deze zelve.

(1916)

Berlioz en zijn herdenking

Om Berlioz te begrijpen moet men zien hoe de Napoleontische grootheid in brokstukken was gevallen, en hoe er een geslacht moest opstaan dat zich te laat geboren besefte en dat geen grootere daad meer te doen had dan revolutie te maken: ten slotte een revolutie van salet-jonkers en dichters.

Men moet de eigenaardige, pedante memoiren van de Brocqueville hebben gelezen om het te zien hoe ieder voor zich een revolutie meent gemaakt te hebben, een revolutie als geweersalvo's tegen opgehaalde bruggen, als een ijdele, hoogdravende volksvertooning.

Lamartine geeft in zijn impulsief-tijdelijk heerscherschap over de massa het

karakter aan van zulk een revolutie volgens de romantici. De atmosfeer zat ten slotte vol met die vervluchtigende opstandigheid, die slechts in de dichterlijke zielen der aanstichters de marteling van de tweespalt achterliet.

Berlioz leefde in zulk een tijd. Hij heeft de geschiedenis van Frankrijk als op een montagne russe, omhoog en omlaag zien gaan. De laatste eclatante instantie van het ondergaande tweede Keizerrijk heeft hij niet meer meegemaakt. Zijn leven verloopt rusteloos en in een verzet tegen het heden *om het verleden*. Naar zijn levenshouding is hij een echte Stendhal-persoonlijkheid, een tegenstuk voor diens Julien Sorel uit 'Le Rouge et le Noir'.

In de biographieën is het niet genoeg uiteen gezet hoe de stormachtigheid van Berlioz zich in zijn werk volstrekt niet op de toekomst richt maar op het verleden. Achter hem lag dat werk, dat de Fransche Revolutie, de Groote, voor de muziek had nagelaten anders ten opzichte van den Staat te doen. De muziek was toen ingeschreven onder de diensten, die ter opluistering van de groote volks-gedenkdagen van de kunst werden gevergd. De muziek moest er republikeinsch zijn volgens de opvattingen, die de voormannen aan de antiek-Grieksche voorbeelden ontleenden: hymne, zegezang, enz.

Maar er lag vaor de muziek nog een andere revolutie vastgelegd, die geen toepassing vond. Berlioz was de man, die de muziek retrospectief ondervond ten opzichte van den tijd, waarvoor hij te laat geboren was. Hij trachtte de hemelstormende denkbeelden, die in de aanteekeningen van Grétry en Lesueur op papier bleven, in praktijk te brengen. Hij formuleerde de onuitgevoerde wetten nog eens op zijn eigen forsche manier:

'La musique est émancipiée, libre; elle fait ce qu'elle veut - L'idée est au dessus

du sentiment et de la passion - Le maitre reste le maître, c'est à lui de commander.' - Enz.

Was Berlioz de revolutionair voor de toekomst geweest, dan had hij den vorm minder gespaard terwille van de verleden schoonheid. En ten slotte heeft juist die vorm, dien hij aanbad, dien hij b.v. in Gluck's opera als volmaakt erkende en zonder verbetering, zijn werk in het contact met de toekomst het meest geschaad. Voor Berlioz overwoog de inhoud alles. De uitdijïng van den vorm als in Romeo et Juilette was geen vormvernieuwing. De inhoud was de revolutie in de muziek. Voor de inhoud doet de muziek wat zij wil. Zoo staan wij voor die vreemde combinaties, die de tijdgenooten als absurdheden verwierpen, en waardoor Berlioz hedendaagsch en tegelijk verouderd kan schijnen. Maar als fakkels werpen zijn werken het vuur over. Wij kunnen ons nog bezielen aan die romantiek die eenmaal zoo *menschelijk* en ongebreideld alle gevoelens, welke het gemoed kunnen enthousiasmeeren, hebben in gloed gezet. Met dat innerlijk vuur, waarmede Berlioz meer dan een zijner tijdgenooten het *leven* diende, het geheim dat hij in zijn eigen wezen meedroeg, heeft hij aan tallooze bladzijden zijner partituren de onsterfelijkheid toebedeeld.

Ik begrijp mij dat Adolphe Boschot dat wonderlijke en boeiende leven van Berlioz tot onderwerp van een driedeelige biographischen roman koos. Het is romantischer in zijn werkelijkheid dan ooit een der schrijvers van dien tijd er in geslaagd is uit de phantasie te verdichten. Dat leven waarvan Berlioz zelf zeide dat het hem als een roman interesseerde, met geheele tafereelen, die als een Shakespeare-stuk geënsceneerd schijnen (reminiscenties van Hamlet, Romeo, etc.). Brieven en mémoires geven hier de interessantste stof, die een samen-

steller ooit over een gepassioneerd leven heeft kunnen vinden. Bovendien heeft Berlioz nog in 800 artikelen en feuilletons voor tijdschriften al zijn ideeën over het dagelijksch gebeuren van de wereld als in dagboeken losgelaten. (De ironie van het noodlot wilde, dat uitgevers gretig medehielpen door dit geminacht werk van feuilletonnetjes-schrijven, hem, den componist, nog bij zijn leven het applaus van ‘letterkundige’ te bezorgen!) Verder bestaan er vele fascineerende portretten van dezen negentiende eeuwschen Achilleus, die op zichzelf al een romanschrijver tot held zouden inspireeren.

Ik begrijp mij ook, dat Berlioz tientallen jaren noodig had om door het nageslacht zijn verkeerd-geboren zijn te laten verduwen. Het conflict met de menigte, die zijn muziek maltraiteerde en waarvan hij zoo afhankelijk moest blijven, dat hij als zijn laatste ambitie te kennen gaf, eenmaal niet langer achter op de kalessen van idioten en stommelingen te staan, maar ze integendeel, wanneer hij er lust in had met steenen te kunnen gooien, heeft nog lang na zijn dood voortgeduurd, en nog heden vinden zijn werken niet algemeen het verstaande oor.

Door Berlioz' gespannen zijn op de inhoud zijner werken, heeft hij daarbij het voertuig, den vorm niet in evenwicht met de conceptie gebracht, zoodat wij vaak krijgen te erkennen, dat zij samen een ongelijke schoonheid voortbrengen. Er is een trait d'union noodig, die de dirigent, de uitvoerder zelf moet uitmaken. Tusschen de realiteit en den droom blijft vooral bij Berlioz het belangrijke probleem: de verbinding. Hoe zal de hemelstormende extase in de Romeo et Juliette Symphonie uit haar onopgeloste vormen op ons overgaan, indien niet een meester in het liefhebben de middelaar is tusschen Berlioz' romantische wereld en de moderniteit. Slechts het leven in zijn scheppingen heeft Berlioz' werken voor

de toekomst bewaard. Zij behoorden ondanks de phalanx der instrumentenlegers, waarmede hij ze de wereld inzond, niet aan de toekomst, zooals die van Wagner dat tijdelijk wel deden. Bovendien Berlioz heeft zich steeds zelf vol hoon over de toekomstmuziek van een Wagner en een Liszt uitgelaten, en de val van de gehate ‘Tannhäuser’ gaf hem een moment van helsche vreugde.

Thans schijnen de tijden er weer om de grootste aandacht voor Berlioz te hebben wiens sterfdag vóór 50 jaar op 8 Maart viel. Duitschers en Franschen publiceeren biographieën over hem, en de heele wereld voert thans zijn werken uit. Er valt nog veel in zijn grootsch ontworpen oeuvre te ontdekken en ook veel te vergeten, wellicht. Maar alles wat tot vollediger kennis van Berlioz' genie bijdraagt is niet te vergeefs geweten.

(1919)

Bij Gounods honderdsten geboortedag

Men weet dat Gounod zijn opera ‘Faust’, het eenige werk waarmede hij blijvend succes verwierf en dat hem ook beroemd gemaakt heeft, niet zou hebben geschreven wanneer hij naar den raad van zijn vriend Ingres, toenmaals directeur van de Fransche academie te Rome, had geluisterd, die met alle geweld een teekenaar uit hem wilde hebben, op grond van eenige schetskrabbels, te Rome gemaakt. Gounod was de zoon van een schilder, en had allicht een zekere voor liefde voor dat vak van huis uit geërfd. Doch de jongen, die zich reeds op de muziekstudie had toegelegd - zijn verblijf te Rome dankte hij aan de Prix de Rome, die hij voor een gecomponeerde Cantate gekregen had - wilde niet meer van carrière veranderen, toegevende aan naar waarheen volgens een vriend

van zijn moeder, ‘de duivel hem dreef’. Het was ook te Rome dat hij de eerste indrukken voor zijn ‘Faust’ kreeg, terwijl hij na de ‘déception complète’, die de stad op hem had gemaakt; mede onder de omstandigheden, die hem opsloten in een ‘caserne académique’ (iets als de Villa de Medicis, waar Debussy later zijn Prix de Rome-tijd met werken moest doorbrengen), Goethe's Faust in het Fransch begon te lezen. Volgens zijn Mémoires, uitgegeven onder den titel ‘Mémoires d'un artiste’, ontstond toen het idee voor zijn ‘Nuit de Walpurgis’. Tegelijkertijd werkte een ander aan ‘Faust’: Berlioz, die zich het eerst helder over Gounods talent had uitgelaten, toen zijn jongere kunstbroeder op een uitvoering ter nagedachtenis van den grooten revolutionair Lesueur (van wien zij beiden leerlingen waren) een ‘Agnus Dei’ liet ten gehoore brengen: ‘Nous trouvons l'Agnus Dei beau, très beau. Tout y est neuf et distingué: le chant, les modulations, l'harmonie. M. Gounod a prouvé là qu'on peut tout attendre de lui.’ Maar de ‘Damnation de Faust’, Berlioz' bewerking van Goethes Faust begon vroeger en vond haar erkenning later dan de opera van Gounod.

Over zijn verblijf in Italië heeft Gounod in een later in zijn ‘Mémoires d'un artiste’ opgenomen brief (1846) zijn indrukken aldus geformuleerd:

‘Ik heb altijd gedacht dat het zien van Italië de noodzakelijke aanvulling van de studiën van welken kunstenaar ook was. Want ten slotte is de kunst toch iets waarvan de uitingen zoo menigvuldig zijn als de verschillende talen. En buiten de aanwending der speciale eigenschappen, die het talent van ieder bepalen en die speciale kennis vordert, ligt er een onbetwistbaar en wezenlijk voordeel in voor een dichter of musicus om mooie schilderijen, mooie gebouwen

of een mooi landschap te zien. Het gevoel van een kunstenaar schijnt mij een een soort universeele alchemie, waar ieder tot zijn natuur de meest verschillende elementen herleidt om er zich van meester te maken, ze te assimileeren en ze tot een wezenlijk bezit te doen worden. Er zijn ten slotte groote tijdperken noodig om groote dingen te doen: dit verklaart ons waarom zeer goede Christenen tegenwoordig zulke slechte christelijke schilderijen maken en waarom ook in dezen tijd slechte grappenmakers, gedragen door de strooming van hun tijd, zulke bewonderenswaardige Katholieke kunst hebben gemaakt, omdat zij nauwelijks iets meer waren dan de uitvoerders van een algemeen denkbeeld dat hen ondanks zich zelf meetrok.'

Het is merkwaardig dat Gounod reeds in dezen brief de afhankelijkheid van de kunst van een tijdperk bespreekt, van welke afhankelijkheid de zijne wel het meest treffende voorbeeld is.

Tijdens zijn verblijf te Rome nog en daarna schreef Gounod uitsluitend kerkmuziek. De Heilige Schrift, de Kerkvaders waren zijn dagelijksche lectuur geworden, hij vertaalt deze laatsten en voorziet ze van commentaar, hij spreekt van zijn 'double travail musical et théologique'. Het Requiem wordt zijn eerste grootere werk. Daarna maakt hij kennis met het werk van Schumann en Berlioz, en dit trekt hem in de richting van 't theater, mede met een uit zijn jeugd dateerende hartstocht voor 'la Malibran', een operazangeres in die dagen van groote beroemdheid. Zijn eerste opera Sapho wordt door gebrek aan routine in de opera techniek een échec evenals de twee daaropvolgende. Met Faust behaalt hij in 1859 een reusachtlg succes, hoewel een gedeelte van de pers dat voor ons overduidelijke werk nog 'pas clair' oordeelde. Men zegt dat in Duitschland

de populariteit der opera Faust het eerst verzekerd werd. Gounod's impresario vreesde nog voor een succes in Parijs en dacht er over eerst de provincie te gaan bewerken. Voor de Faust had Barbier het libretto geschreven en daarin de geschiktste gedeelten uit het werk van Goethe vrijwel letterlijk vertaald overgenomen; doch de bewerking had Margaretha tot de hoofdpersoon gemaakt, om welke reden de opera in Duitschland nog steeds 'Marguérite' heet.

De eerste opvoering op 19 Maart 1859 werd bijgewoond door een elite van kunstenaars en gens de lettres, Auber, Berlioz, Emile Olivier, Eugène Delacroix, Horace Vernet, Pasdeloup waren onder de aanwezigen. Berlioz wijdt in 'Les Débats' een enthousiast artikel aan Gounods Faust, waarin hij zegt dat het werk 'un grand et légitime succès' heeft behaald. Het was zeker edelmoedig van Berlioz zonder afgunst het werk van zijn gelukkigeren mededinger in een muziek voor Faust te bespreken, daar zijn eigen oratorium 'La damnation de Faust', een stuk arbeid dat wij heden ten dage uit muzikaal oogpunt verre superieur aan Gounods schepping oordeelen, een noodlottig échec leed.

Het zal voor de muziek-aesthetici ook wel een raadsel blijven waarom Gounod's Faust zoo beroemd is geworden, dat zij in het oudere genre, naast Bizet's Carmen als de beste opera zal blijven gelden. Alle goede smaak verklaart zoowel de enscèneering door Barbier als de verklanking voor het Faust-probleem minderwaardig. Maar er schuilt in Gounod's Faust de verleiding, die ook in de herleving van het Napoleontische tijdperk school. Het onderwerp heeft zich reeds populariteit verworven en de bekoorlijke wijze waarop de muzikale romantiek het omringt met vloeiende, onafgebroken melodieën, mist haar werking niet op

de volksmassa, die zulks wil. Ten slotte is ook Faust in zijn soort van verouderde opera geniaal gecomponeerd al stelt men er duizend bedenkingen tegenover. Het is dezelfde ondefiniëerbare macht die ook het feit: persoonlijkheid aan zich heeft; en zoolang als de sage van den wonderdokter Faust de wereld blijft bekoren, zullen er nog steeds ooren zijn, die naar de verleidelijke muziek willen luisteren. Onverbleekbaar van schoonheid zal echter het ingelaschte ballet blijven, de uitstekendste muziek, die voor dit genre ooit geschreven werd.

Gounod ondervond het dat het geluk van den kunstenaar afhankelijk is van het rad van Fortuna. Na zijn Faust kon hij met geen enkele opera, behalve met de veel later gecomponeerde ‘Romeo et Juliette’ meer succes behalen. Hij wijdde zich hierna geheel aan religieuse muziek, die hij componeerde als zoovele minneliederen uit zijn opera's, en met dezelfde zoet-hartstochtelijke melodieën als waaruit Verdi zijn bekend Requiem heeft samengesteld. Zijn klaagzang Gallia, tijdens zijne vlucht uit Frankrijk in 1870 in Londen geschreven op teksten van Jeremia, maakte hem in zijn eigen land een tijdlang tot een voorwerp van bespotting, daar men zeide dat hij hierin zijn door de Duitschers stuk geschoten huis beweende, - een egocentrisch aandeel in de ellende van l'Année Terrible.

Het sterven van Claude Debussy

Rester unique..... sans tare.

Het is als in die ‘brume doucement sonore’ van zijn prélude ‘La Cathédrale engloutie,’ dat wij het leven van Claude Debusy hebben hooren uitluiden. Een later geschiedschrijver zal dit einde misschien epischer vorm willen geven,

omdat er in een noodlottigen tijd een vijandelijk kanon Parijs beschoot; maar mij dunkt, deze gebeurtenis stond zoozeer buiten de sfeer en het leven zelf van den gestorven meester, die de serene en langzaam doordringende kracht van de psyche kende, dat slechts de vaandel-patriotten een Beethoveniaansch onweereffect over dit afscheidsuur kunnen willen afroepen en Frankrijk's heldenmoed in de geweldige worstelng van een wereldoorlog versymboliseeren met den dood der groote mannen.

Debussy leefde en ontstond in dien tijd, dat uit het evolueerende wezen van het wordende nieuwe Frankrijk de relevatie der muziek in Europa zou opgaan. De tijd dwong haar af. In de 19e eeuw moest de muziek, zoolang zij nog als ‘kunst’ uit-gespecialiseerd bleef, een einde nemen. Onze Europeesche muziek zooals zij als kunst erkend en gecomponeerd werd in de aan onze onmiddellijke cultuur deel hebbende Europeesche landen - het. Aziatisch beinvloede Rusland bleef voor ons tot het midden van de 19e eeuw uitgeschakeld - moest noodzakelijk dood loopen in haar beperkthreid der erkende middelen, die als de wiskunde waren toegelicht en gesanctioneerd in harmonie- en theorie-boeken. Want dit juist was het grootste kwaad dat onze Europeesche cultuur het leven en de psyche dier kunst heeft aangedaan, zelfs reeds in den Griekschen tijd toen Pythagoras, te vergeefs, door de machtspreuk van het Kabbalistische getal de muziek uit de wereldharmonie scheen te willen verklaren. Griekenland scheen toen reeds zijn pastorale elementen, waarin het prachtige natuurleven, het leger der faunen, de dansen der winden op de Arcadische vlakten, de herfstbladerentuimel der bacchanten en het fluitspel der beken vergeten, zoo niet verloren te hebben.

Frankrijk demonstreert echter de doordringende kracht van het wel is waar overleefde, maar toch steeds vol levenskiemen geblevene. Het is te merkwaardiger dit te bedenken, daar ons b.v. het Grieksche leven steeds is voorgehouden op onze gymnasia in zijn redenaars, Argonauten en Aeschylos' tragedies, en ten slotte het Griekenland der levenskracht na eeuwen door de cultuur van het Fransche leven op diens beurt uit een overleefde wereld der ‘antieken’ tot een eigen zuiver wezen wordt omgeschapen. Al verschijnen al de tragedie-figuren uit de Grieksche drama's in het kader van een moderneren tijd op de Fransche theaters der 17e en 18e eeuw b.v. bij Racine, toch weerspiegelden de uitingen van het Fransche leven, ook later, dat pastorale Griekenland, waarin een faun een Arcadischen morgen tot zomer fluit of de ivoor-blanke hetaeren de ambrozijnen nachten tot een lentelijke weelde opvieren; dat Griekenland ook, waarvan b.v. Pierre Louys in romans en verzen (Chansons de Bilitis) een eigenaardige nuance wel tot uiterste verfijning heeft doorgevoerd; het Griekenland der dansende figuren op vazen en schalen, en van Praxiteles, wiens slanke jongelings statuen den doorstroom van het eeuwig lenige leven versymboliseeren, wiens Hermes- en Apollo-beelden de Rokoko-parken van het galante 18e eeuwsche leven versierden.

In het bonte kader van geheele reeksen teruggeroepen culturen, door de lettrés in de verrukkelijkste verzen bezongen, ligt het werk van Debussy, en heeft er toch, als alle illustreerend decoratief, alleen maar de nuance mee gemeen. Doch dit ‘nuance’ houdt in dat daartoe zoowel het uitgangspunt eener orientale melodie, van een zoeten Zuider-zang, van een lied der Andalusische zigeuners, als de oorsprong der wereld-bewegende krachten, ééns in deze psyche hebben

moeten liggen, deze psyche, die zich aan een strenge gehoorzaamheid jegens zichzelf, tegen de dwang van het geldende in, onderwierp, die zich zoo instinctzuiver instelde als zij Debussy in een Revue Blanche-artikel liet schrijven: ‘N'écouter les conseils de personne sinon du vent qui passe, et nous raconte l'histoire du monde.’ In alle natuurlied, in alle volksmelodie leeft een stuk van de wereld voort, met de kiemen voor de opbouw van een nieuw heelal, en de duizend mogelijkheden van nieuw geopende perspectieven. Het wereldbeeld kan geprojecteerd worden door een zonnen-dampkring heen, en het is de geest, die zijn eigen toovercirkels trekt. De herwinning van een zuiveren stand der psyche jegens het wezen der muziek, door Debussy ondernomen, is een hemelhooge verheffing geweest buiten de sferen, die een tijdelijkheid om ons heen had gelegd, waarin de grootste mogelijkheid door den laatsten der 19e eeuwsche grootmeesters der muziek, Gustav Mahler - door zijn geboorte daarbij op een breede basis de kosmische elementen van het Jodendom met die der Slaven in zich vereenigend - is geschapen: een kort perspectief op een hemeltop, en een dythirambische verklanking, als in zijn 8ste symphonie, waarin aan het dwingende, vervoerende, het bewogen gevoel eener menigte door het dooreen-klinken of voortzetten der stemmen (doch vereenigd door eenzelfde drang naar ‘het licht dat in den geest ontstoken wordt’) een hartstochtelijk karakter van religieus verlangen wordt gegeven.

Thans werden met het magische fluïdum van een nieuw levensgeloof bladzijden geschreven waarbij inderdaad, naar Daniël Chennevière zegt, ‘toute musique semble terne et insipide.’ Telkenmale vernieuwd en omgeschapen in de lange en karakteristieke ontwikkelingsgang der musikale kunst

staat thans het groote werk van Debussy voor de Europeesche muziek met een zekerheid in de wereld waarbij ieder protest van een star conservatisme geen afmeting meer heeft. En inderdaad kon dit leven thans rustig uitluiden, ‘dans une brume doucement sonore’ en met allen weemoed der regenboogtinten omgeven die tegelijk de trouwste belofte op de toekomst zijn. Zijn taak, zijn aandeel aan de vernieuwing der aarde was vervuld, afgedwongen door die aarde zelf welke dezen mensch omsloten hield tot dat ‘restez unique sans tare,’ dat hem tot de zuiverheid van den meest markanten en voornaamsten vertegenwoordiger der Fransche muziekbeweging hielp worden.

(Maart 1918)

Modernen

Jean Chantavoine heeft in de Echo musical over Claude Debussy met een overigens fijn gevoel voor de intellectueele nuance, gezegd, dat met diens muziek een tweede cultuur werd afgesloten. ‘La formation et le développement du génie de Claude Debussy coïncident avec l'époque où, en France, on se passionna pour les orchidées et où un écrivain trouva, pour caractériser en une d'elles le gout assez général des femmes, le surnom de *Petite Secousse*. Madame de Noailles nous a, depuis lors, ramenés des orchidées aux résédas et aux fraises; et en fait de secousse, celle qu'a subie la France depuis cinq ans, réduit toutes les autres à un médiocre petit tremblement. On sentait Debussy un peu désemparé de survivre - hélas, de trop courtes années - à une époque précieux, inquiète et éphémère, avec laquelle sa mort prématurе le fixera trop tôt dans le passé.’

Het is al eerder opgemerkt, dat in Frankrijk vaak de beteekenis van Debussy niet van verder strekkenden aard wordt gezien dan als illustratie van den geest van een bepaald tijdperk. Voor Frankrijk is Debussy nog te vaak een *figuur*, voor ons, buitenlanders, wien hij in zijn wording uit louter Fransche krachten een volmaakt voltooide kunst laat zien, een *openbaring*. Maar dat neemt niet weg, dat men in Frankrijk beter de sfeer kent, waarin de anderen hun 'art debussyste' hebben uitgewerkt, een sfeer, die aan het barokke en vaak cerebraalvernuftige grenst. Erik Satie b.v., in zekeren zin een der eersten, die, nog vóór Debussy, zulk een sfeer schiep, waarin van de muziek een intellectueel noten-spel wordt gemaakt, of thans ook Ravel, die alle exotisme door elkaar haspelt in spichtige rythmen en zonderling gecombineerde harmonieën. Het schijnt, dat deze kant van de evolutie steeds meer geaccentueerd gaat worden, juist datgene wat Debussy als een *meester* ontging. Vooral buitenlanders worden er door gefascineerd en geven zich mateloos over aan de eigenaardige tweegevechten tusschen de klank en de zich daarmede manifesteerende impressie. Casella b.v., en nu ook Strawinsky en vooral de Engelschman Lord Berners (meer kennen wij hier niet). Strawinsky gaf een Ragtime, die door Evert Cornelis met fabelachtige virtuositeit werd voorgedragen op zijn concert, maar die feitelijk geheel tot de hyper-sensitieve ongedurigheden behoort, welke met de muziek alleen nog maar het begrip 'klank' gemeen heeft en die het in dit stuk zelfs niet verder brengt dan een parodie op het middendeel van Debussy's Cakewalk. De drie 'funeral marches' van Lord Berners, hoewel met een meer wezenlijken achtergrond van muziek, kunnen ons ook slechts alss verchijnsel van boven aangeduiden geest interesseeren. Laten

wij dit experimenteele, hoe curieus en soms geestig, niet in zijn draagwijdte overschatten.

Uitvoering en bestudeering van Debussy's pianomuziek

I

De omwenteling, die zich in de hedendaagsche muziek voltrekt, voltrekt zich ook in alles wat met haar samenhangt. Het is onvermijdelijk en wij behooren het onder de oogen te zien. Zoo heeft ook de muziekstudie zich te hervormen. Zij heeft zich te herzien, zooals de geheele aandacht van den musicus. De kunst der moderne Franschen overtuigt ons hier steeds meer van. Muziek-historisch heeft deze kunst reeds zulke groote vorderingen gesteld. En evenmin als de hedendaagsche muziekhistorie bij de verklaring der kunst kan volstaan met de kennis der muzikale realia, en zij te voldoen heeft aan den eisch van den tijd, die een dieperen samenhang wil opgezocht hebben tusschen de kunst en de evoluties der menschheid, het psychische betreffend - zoo zal de musicus behooren op te houden met de muziek binnen een engen kring te blijven bezien, en kan hij niet meer volstaan met de uitsluitende studie der muziek, heeft hij er zorg voor te dragen, dat hij niet in de ontwikkeling van zijn tijd ten achter komt. Moussorgsky gaf al zoovele jaren geleden den musici den raad in plaats van onafgebroken over hun contrapunt te zitten philosopheeren, eens een paar mooie boeken te lezen of een lange wandeling door den avond te maken. Alle zich bot kijken op de muziek als *vak*, is zich vervreemden van gevoelens,

die het noodig hebben getroffen te worden door dingen, die ze levendig houden. En ook de muziek van een moderne als b.v. Debussy kan daar niet buiten, wil zij goed verstaan - en goed bestudeerd kunnen worden.

In het algemeen een opmerking over deze studie, die de reproductie betreft: Nemen wij de painomuziek van Debussy, van de moderne Franschen - Hier staan wij voor uitingen, waarbij onze oude opvattingen ons in den steek laten. Ik kan mij begrijpen, dat de verstokte aanhangers hiervan, die niet meer in staat zijn om hun idealen te vernieuwen, de kunstwaarde er van verwerpen. En tevens is het zijn taak zich precies aangaande zijn opgave in te stellen. Zelfs blijft dit nog gezegd voor de reproducenten, die met hun voordracht van Debussy willen bewijzen, dat zij zich reeds een opvatting hebben gevormd. Maar het resultaat is zulk een verscheidenheid, dat wij de eenige oplossing zouden gaan zoeken in een soort extract van al deze meeningen. Er is een categorie reproducenten, die in Debussy een mystiekerigen bleekneus blijven zien en meenen, dat zij het wezen van Debussy's muziek het juist benaderen door een bleekzuchtig spel of een onhoorbaar gefluister met gedempte pedaal. Al dadelijk zou wat meer kennis aangaande het leven in Debussy en het karakter van zijn kunst hen uit den waan hebben geholpen. Deze muziek is zoo *levend* als zij in Europa sedert de 17de eeuw nog maar zelden was. Het impressionisme, waaronder men ook de muziek van Debussy en zijn jongeren heeft ingeschreven, heeft zich eerst als kunst*soort* gevormd, toen het voor de Fransche cultuur uiting kon geven aan de ‘esprit de finesse’, die de vrucht der vroegere culturen inhield, en het stond ten slotte even vast in het leven als het dit illustreerend toelichtte.

Men hoeft zich niet door zekere uiterlijke verschijnselen te laten misleiden. Men heeft de z.g. distinctieven niet alleen te zien, maar ook te *begrijpen*. Er wordt een inzicht gevraagd in de 'tonaliteit', in de sfeer, de accenten, enz. Dit inzicht moet ons er weer toe brengen de pianomuziek van Debussy met geheel andere vingers aan te roeren. Men zal hebben te breken met de vroegere machinaal-gymnastische oefening der vingers, d.w.z. met de uitsluitende aandacht voor loopjes, akkoordgrepen, spanningen, alles wat zich op die vrijwel gymnastische vingeroefen-methode baseert. Er wordt hier van de techniek ook de *verfijning* gevraagd, evenals die van de ziel wordt gevorderd om deel te kunnen hebben aan de wezenlijke reproductie dier muziek. De techniek moet herzien worden naar de eischen van de aanslag-verfijning, die deze kunst der psychische gevoeligheden ook van het bemiddelend bestanddeel der vertolking: de vingers vraagt.

Ten slotte, men heeft bij deze kunst steeds in het oog te houden de onderlinge harmonie der expressieve middelen, die de *eenheid* van toongehalte vraagt. En deze verbreke men niet ten voordeele van een, *ons inziens dan*, grooter effect door zelf uitgedachte accenten. De panache-looze kunst der moderne Franschen zou met de virtuozen-willekeur ook slecht gecoiffeerd zijn.

Dit alles om maar even te releveeren wat er al zoo gevraagd wordt bij een eerste studie dier muziek.

II

Men heeft vaak genoeg die bezwarende omstandigheid genoemd, die aan de moderne Fransche muziek in den weg staat om algemeen bestudeerd te worden: de veranderde techniek, zoowel wat betreft touché als elasticiteit, welke zij van de vingers vergt. Tot nog toe waren onze handen pianistisch, dan ook ingesteld op symmetrische bewegingen, loopjes, accoorden, enz. Reeds bij de eenvoudige stukken van Debussy, b.v. de Childrens Corner, komen gedeelten voor, waarbij zich dit gebrek doet gelden. Men kan het niet spelen van het blad af, de vingers grijpen het notenbeeld niet (men kan het ook dikwijls niet 'lezen'!), en het vergt een geheel nieuwe positie der handen om technisch de stukken redelijk te kunnen voordragen.

Er waren ook geen wegwijzers of studieboeken voor dit genre, en het lag ook niet in den lijn dier kunst, die zoozeer anti-dogmatisch wil zijn, ze te schrijven Als Claude Debussy dan ook in 1915 eindelijk twee afleveringen études[1)] in het licht gaf, hebben wij ons niet door den titel te laten misleiden, en daarbij in het oog te houden, dat, evenals bij de études van Chopin zelf, aan wiens 'mémoire' deze zijn opgedragen, de vervaardiger zich de vrijheid voorbehield, in de vormen van phantasieën (hoe geestig is in dit opzicht de eerste étude: Pour les vingt doigts, d'après monsieur Czerny, met zijn obstinate as tegen het sagement c-dur loopje!) geheel buiten den doceertoon te blijven. Het zijn een reeks op de techniek berekende phantasieën over tertsen, quarten, sexten,

1) Claude Debussy, *Douze études*. A. Durand.

octaven, akkoorden, samengestelde arpeggio's, versieringen, enz., een wonderlijke dwaaltocht van invallen soms, die al de ‘vreemdigheden’, die in Debussy's werken ons bezighielden, uitvoerig voor ons neer plaatsen, en ons dwingen thans zonder verwijl op ze in te gaan. Het zijn dus étuden in den hoogeren zin, waarin die van Chopin ze ook voor de muziek waren, een grandioos opgevatte gang door het rijk der technische moeilijkheden, met absolute vermijding van het virtuoos-ledige en het bête-machinale. Hoezeer ook bij Debussy in deze klavierstudieën eene kunst ontbloeit, toont het prachtige klankstuk ‘pour les quartes’ aan.

Een inleiding herinnert den speler aan het individueel karakter van iedere techniek-studie, die ik om de curiositeit der echt Debussiaansche manier van aanwijzen, hier in haar geheel laat volgen:

‘Een enkel woord.....

Opzettelijk hebben deze études geen enkele vingerzetting; ziehier in het kort de reden:

Een vingerzetting voorschrijven strijdt tegen een zich logisch aanpassen aan de verschillende eigenaardigheden van iedere hand. De moderne pianistiek heeft gemeend de kwestie af te doen met er verscheidene boven te plaatsen; dit is maar verwarring stichtend. De muziek krijgt er de aanblik van een vreemdsoortige kunstbewerking door, of, door een onverklaarbaar iets, de vingers zich moesten vermeerderen.

Doet het geval van Mozart, vroegtijdig clavecinist, die toen hij de noten van een accoord niet gezamenlijk kon nemen, op den inval kwam er een met de punt van zijn neus aan te slaan, de kwestie niet af?

Onze oude meesters - ik meen “onze” bewonderenswaardige clavecinisten - gaven nooit een vingerzetting aan, zonder twijfel vertrouwend op de vindingrijkheid van hun tijdgenooten. Twijfelen aan die der moderne virtuosen zou onwelvoegelijk zijn.

Tot besluit: de afwezigheid van een vingerzetting is een uitstekende oefening, onderdrukt de neiging tot tegenspraak, welke ons er toe drijft bij voorkeur niet de vingerzetting van den auteur te nemen, en maakt deze onvergankelijke woorden waar: “dat men nooit beter gediend is dan door zichzelf”.

Zoek uw eigen vingerzetting!’

Alberic Magnard over zichzelven

Het tragisch einde van den Franschen componist Alberic Magnard op 3 September 1914, toen hij te Senlis zijn landhuis verdedigde tegen plunderende uhlanen, heeft eerst in het buitenland de aandacht op hem doen vestigen. Langzamerhand hoorden wij ook in Nederland eenige werken van hem, o.a. een vioolsonate en de ‘Hymne à la Justice’. Hij schreef ook een opera ‘Bérenice’, die in Frankrijk hoog wordt geschat. Ten onzent zijn tegen de werken van Magnard bedenkingen geopperd, in het bijzonder wat men zijn on-Fransche componeerwijze noemde. Gustave Doret drukt nu in zijn bundel ‘Musique et musiciens’ een ironisch getinte verklaring af, die Magnard over zichzelven gaf naar aanleiding van zijn ‘Bérenice’:

‘Ik wil allereerst,’ zegt hij, ‘de bewonderaars van Racine geruststellen. Ik houd te veel van zijn Bérenice dan dat ik het niet zou hebben gerespecteerd.

De meesterwerken der literatuur hebben niets te vreezen van mijn violen en fluiten. Ik laat het begaan van onrecht in dat opzicht aan grootere componisten over.

Men verwijt mijn werk ontdaan te zijn van handeling en beweging. Racine heeft zelf op deze critiek geantwoord: “Het is niet nodig, dat er bloed en dooden in een tragedie zijn; het is voldoende, dat de handeling groot zij, dat de auteurs er in heroïsch zijn, dat de gemoedsbewegingen er door worden opgewekt.....” Mijn partituur is in de stijl van Wagner geschreven. Daar ik niet het noodige genie heb om een nieuwen lyrischen vorm te scheppen, heb ik onder de bestaande stijlen dien gekozen, die mijn geheel klassieken smaak en mijn geheel traditioneele muzikale opvoeding het meest conveniëerde. Ik heb alleen beproefd zooveel mogelijk de zuivere muziek nabij te komen. Het is mogelijk, dat mijn opvatting van de dramatische muziek onjuist is. Ik excuseer mij daarvoor bij onze meest gezaghebbende aesthetici.’

Italie

De muzikale herleving

I

De moderne muzikale kunst heeft tot nog toe vrijwel uitsluitend gecirkeld rondom de figuren der jong-Franschen. Alles wat een ‘renouveau’ der muziek verwachtte heeft de oogen gericht gehouden naar de vertegenwoordigers dier

kunst: Debussy, Ravel, Roger Ducasse, enz. Allen, die zich hebben beroepen op hun helderen blik op de toekomst verklaarden dat de wedergeboorte der muziek uit de zuidelijke kunst zou geschieden. De philosoof Nietzsche b.v. verklaart in zijn boek 'Jenseits von Gut und Böse' dat, wie het zuiden liefheeft als een groote school der genezing, in geestelijk en zinnelijk opzicht, als een onbedwingbare zonne-overvloed en zonne-verheerlijking, wanneer hij van de toekomst der muziek droomt, ook hieruit van een verlossing der muziek van het Noorden moet droomen.

Wij kunnen bijna zeggen dat de verwachting de verwerkelijking afdwong. Inderdaad kwam er toen in het zich herstellende Frankrijk na 1870 een kunst op, die opvallende en voor de tot nog toe geldende muziek afwijkende eigenschappen vertoonde. In zekeren zin kon men nog meenen, dat zij een reactie was in een vernederd land, en Jean Aubry betrekt er het feit van den Fransch-Duitschen oorlog ook in, zeggende dat 'la pensée d'une défaite dont on entendait absolument se relever souleva des énergies et en multiplia l'efficacité, une entente se manifesta plus étroite entre les jeunes hommes préoccupés du meme art'[1]. De talenten van Claude Debussy echter openbaarden een diepere kracht dan die van het patriottisme. Het bleek met hem onmiskenbaar dat men voortaan rekening had te houden met het bestaan eener *moderne* muziek, een muziek die nieuwe wegen en nieuwe perspectieven opende.

1) Vergelijk Nietzsche's uitspraak: Der Krieg erst hat den Geist in Frankreich erlöst.

Thans zijn wij hiermede vertrouwd onder den naam ‘muzikaal impressionisme’ een term die weinig nauwkeurig is en verwarrend werkt. Want dit impressionisme in de muziek is niet geheel equivalent met wat men daaronder verstaat in de schilderkunst. Deze muziek is niet ontstaan uit indrukken, wil niet indrukken in klanken schilderen, maar is het gereflecteerde beeld van het leven in een menschelijke ziel, *buiten den dwang van niet met het gevoel aangepaste vormen*. Deze afwijking van de bestaande vormen heeft men wel tot de karakteristiek dier kunst willen rekenen, maar zij stamt uit de onafhankelijke houding tegenover het dogma, daar de vormen door den *inhoud* werden bepaald. Heeft allicht de veranderde techniek in de werken van Debussy de aandacht getrokken, het is toch de *geest*, waaronder deze techniek zich veranderen moest, welke ten slotte haar beteekenis in de toekomst vaststelt.

De oorzaak tot de nieuwe ontwikkeling der muziek zooals zij zich in Frankrijk, daarna Spanje, en nu ook Italië voltrekt, moet gezocht worden in de algemeene evolutie van den menschelijken geest. Er zijn hier geen componisten wier volgelingen zich tot een school uitbreiden, welke op haar beurt weer nieuwe volgelingen levert, neen, het duidelijkst lijkt mij deze evolutie te vergelijken met een bron, die uit de rotsen springt en ook op andere plaatsen doorbreekt. Zooals de bodem, die brak, door water onderstuwd was, zoo ontsprong het verschijnsel der moderne muziek aan een alles doortrokken hebbende evolutie die, wat Debussy betreft, hem zoo treffend voorafgaat in de kunst van een Claude Monet, een Verlaine, een Stephane Mallarmé.

Wij zagen den bloei der moderne muziek in Frankrijk en in Spanje. Van

Italië merkten wij voorloopig nog niets. De overheerschende meesters waren daar de op Duitsche wijze onderlegden Wolf-Ferrari, Squambati en Enrico Bossi. Puccini zette wel de roem der opera voort in nationalen zin, maar een wezenlijk nieuwe strooming bleef uit (behalve een gewild futuristische, die nog in haar eerste capricieuse aanleg is). Totdat heden de geruchten van een jong Italiaansche school tot ons komen. In deze jonge Italiaansche school worden de namen genoemd van Vincenzo Tomassino, Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti (thans directeur van het muziek-instituut van Florence) en Castelnuevo. Men waarschuwt er nadrukkelijk voor deze school niet te verwarren met de futuristische van Marinetti en Pratella, 'gewijd aan de verheerlijking van het lawaai'. Het is een muzikale beweging die zoo goed als geheel op zich zelf staat. Er is bij deze componisten, ondanks hun meest moderne methoden een groeiend streven naar eenvoudigheid, architecturale soberte, kracht en vastheid van lijn. Deze eigenschappen, die niet steeds roemrijk in de vroegere muziek naar voren kwamen onderscheidt deze jong-Italiaansche school van haar zusters. Zij stichtte tot versterking van haar streven in 1917 te Rome de 'Italiaansche instelling voor moderne muziek'. Het zijn allen jonge geesten, niet jonger dan 25 en niet ouder dan 40 jaar. Thans noemt men als den nieuwen meester van deze muzikale herleving in Italië G. Francesco Malipiero. Terwijl de leiders der modernen van vóór den oorlog tijdens den oorlog zelfs zwegen of slechts een enkel klein werk voortbrachten - de Rus Strawinsky publiceerde een Reinaart, die reeds vóór den oorlog geschreven was, Ravel de precieuse suite 'Tombeau de Couperin', - ontplooide juist Malipiero zich als een artist van groote beteekenis voor de toekomst tijdens den oorlog. G. Jean

Aubry en Henry Prunières komt de eer toe dit talent in zijn volle omvang te hebben gezien en erkend, zooals hun artikelen over deze figuur, die zij in Fransche tijdschriften publiceerden getuigen.

II

De muziek bij Malipiero is niet langer het spel van invallen of het resultaat eener minutieuze studie der algemeene vormen. Zij drukt zich onmiddellijk uit, en wel met zulk een warmte dat men haar eerder aan de romantici zou toeschrijven dan aan een die ten tijde van de meesters van het impressionisme leefde. Waaraan Malipiero toch weer verwant is door zijn natuurgevoel en zijn gave van de suggestieve herwekking der sentimenten. Hij schrijft overvloedig en zijn gemakkelijkheid in het verwerkelijken van zijn muzikale concepties is een van zijn karaktertrekken te meer.

Men stelle zich het werk van Malipiero echter niet voor, zegt Prunières, als gemakkelijk van vorm; al het overbodige, alle herhaling is er uit gebannen, en de techniek is er niet minder persoonlijk dan die van een Ravel of een Strawinsky. Maar deze zoo merkwaardige techniek, waarin het groote publiek - zooals eigenlijk steeds - alle originaliteit van den componist zoekt - is slechts de spontane vorm van zijn droomen. Maar de precieusheid is er vreemd aan. Malipiero verwerpt alle uitspinnerij van aardige onbeduidendheden. Het instrumentale coloriet doet vermoeden dat hij zijn werken onmiddelijk voor orkest denkt. Na een algemeene schets schrijft hij zijn partituren zonder aar-

zeling noch wijziging neer, op de manier van iemand, die copieert. Het orkest klinkt bewonderenswaardig. Er wordt geen effect in gemist.

Hij is geen slaaf van een toonsysteem, al zoekt hij de fijnste harmonieën. Evenals Debussy maakt hij een ruim gebruik van de schat der oude toonsoorten. Het beste is de stijl van Malipiero gekarakteriseerd door de melodie en het rythme. Hierin laat zich de invloed van de Italiaansche volksliederen opvallend gelden. Deze vermenging met de volksmuziek treffen wij trouwens bij de modernen veelvuldig aan.

Malipiero is thans 36 jaar oud. Hij werd in Venetië geboren uit een oude Venetiaansche familie. Hij heeft de merkwaardige kop der moderne Italianen, een ongelooflijk beweeglijk gelaat, met groote neus en nerveuse trekken. Van zwakke gezondheid, lijdt hij vaak zeer onder physieke smarten, hoewel de vreugde in zijn hart onoverwinbaar is. Zijn vrienden verwijten hem een gebrek aan wilskracht; maar zijn leven is totaal overheerscht door zijn kunst, waarvoor hij al zijn energie en denken bewaard houdt. Hij had een moeilijk en zwervend leven en vormde zich zelve tijdens den strijd om het bestaan. Het muzikale werk dat het grootste enthousiasme in hem verwekte was Debussy's ‘Préludeà l'après-midi d'un faune’; hij bleef echter zijn eigen weg volgen.

In 1902 werd te Boulogne zijn eerste compositie voor orkest ‘Dai Sepoleri’ uitgevoerd. Tijdens 1907 en 1910 verschenen een reeks werken, die ongelijk van inhoud, hem nog niet in zijn waarde toonen. In 1911 schreef hij de opera ‘Canossa’, daarna een symphonisch minodrama voor een danser, koor, bariton en orkest ‘Pantea’. Ook verschenen er voor den oorlog eenige symphonische werken als b.v. de Sinfonia degli Eroi en twee suites Impressioni del Vero.

Toen de oorlog uitbarstte leed Malipiere materieel en geestelijk zeer onder de gebeurtenissen. Door zijn zwakke gezondheid zelf verhinderd den strijd te aanvaarden met de ‘Germaansche mentaliteit’, sloot hij zich op in zijn eigen werken, terwijl hij zich in het leven hield met het transponeeren en harmoniseeren van werken van oude Italianen. Deze crisis in zijn leven kwam hij te boven in de landschappen van Asolo. Hier eerst ontstond dat werk, dat Jean Aubry met zoo groote belangstelling heeft aangekondigd en waarvan hij zegt, dat het werk is van een der schoonste figuren onzer hedendaagsche muziek. Vooral in Engeland, speciaal in Londen, ondervonden Malipiero's nieuwe composities veel bewondering, zoodat dadelijk een der beste Engelsche muziekuitgevers zich tot het drukken en verspreiden aanbood. Daaronder zijn liederen op Oud-Italiaansche gedichtem, kamermuziekwerk, een ballet ‘La mascarade des princesses captives’, het symphonisch werk ‘Ditirambo tragico’, en het werk dat zijn chef d'oeuvre wordt genoemd, de ‘Sette Canzoni’, een lyrisch tooneelstuk, waarbij Malipiero zeven kleine symphonische composities heeft geschreven. Het orkest, een stem en een klein koor zijn de werkelijke acteurs van het drama; de zichtbare uitbeelding geschiedt door zwijgende personen, die door gebaren weergeven wat het muzikale gedeelte uitspreekt. Jean Aubry zegt dat het herinnert aan Moussorgsky's ‘Boris Godounow’ of Debussy's ‘Pelléas et Mélisande’, en Henry Prunières ziet heden ten dage in Europa geen ander jong musicus, die in staat is tot zulk een artisiteke schepping.

Moderne Italiaansche muziek

In de laatste jaren is er op muziekgebied veel veranderd in Nederland. Wij leven thans inderdaad eenige tempo's sneller. Wij wachten niet meer eindelooze winters op een sprankje van het nieuwe, waarvan wij hooren, maar waaraan wij niet schijnen te mogen raken. Nu de omwenteling er eenmaal is worden wij verrast door de snelheid waarmede er naar gestreefd wordt de achterstand in te halen. Zelfs daar, waar feitelijk geen achterstand was. Want de moderne Italianen waren nog pas aan de eerste buitenlandsche bekendmaking door eenige Fransche critici toe, en het succes bij een Engelschen uitgever, J. en W. Chester, die werken van Casella, Malipiero en anderen begon uit te geven, was in zekeren zin nog maar een oorlogs-succes.

En nu hebben wij onlangs de demonstratie der nieuwe Italiaansche muziek op onze podiums beleefd. Alfredo Casella, dien het lot schijnt aangewezen te hebben zijn voornaamste roem er in te moeten vinden, het genie der anderen in te leiden, trok ook in Holland met het werk van zijn kunstbroeders op. Hij vond er het Concertgebouw en den kring der Universalisten te Amsterdam voor open. Wij hoorden het nieuwe Italiaansche werk herrijzen in den geluidskring, dien de ‘renouveau’ welke in Frankrijk begon, rond de muzikale geesten heeft gelegd en die de geaardheld dier kunst nogmaals als het resultaat eener algemeene psychische evolutie doet kenmerken. De wezenstrekken van de aangekondigde ‘zuidelijke’ kunst komen overeen. Met open poriën is het leven er in opgenomen om tot een symphonisch expressionisme als dit te kunnen worden omgeschapen. Een muziek, die naar het woord van Nietzsche ‘vor dem

Anblick des blauen, wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergelbt, verblasst'. Een natuurmuziek, die de betooveringen der werkelijkheid tot een persoonlijke phantasie van het geluk realiseert. In Malipiero's 'Impressioni dal Vero', een suite die indrukken van de werkelijkheid wil uiten, trof mij bij de door Casella geleide uitvoering in het Amsterdamsche Concertgebouw het persoonlijke karakter van deze kunst, die geen programmamuziek en geen impressionisme wil zijn, het sterkst in zijn hoedanigheid van een symphonisch expressionisme.

De Italiaansche muziek gaat als een fontein herrijzen. Los van het wereld-succes der melodrama's, een overleden kunstgenre, dat tot den uitsluitenden cultus van den menschelijken steun dwong gaan de muzikale geesten er tot zich zelf komen.

Hun universeele nuance leeft in de vruchtbaarheid der primitieve muziek en haar toonsoorten. Hun teekening echter is die van een waarlijk Italiaansch temperament.

Het gebaar in hun muziek treedt, tot de mimische verbeelding dwingend, naar voren en zoekt de nieuwe kunstvorm, die Debussy reeds inleidde met de muzikale verbeelding van zijn 'Pelléas et Mélisande', en volgens welks beginselen Malipiero zijn 'Sette Canzoni' componeerde waarvan Jean Aubry zeide dat alles er in is overgelaten aan de muziek en aan de gevoeligheid van den toeschouwer. Deze kunst, aan den aanvang van haar ontwikkeling, geeft ons de gelegenheid onze verwachting met haar bezig te houden. Steeds scherper gaat zich thans de omwenteling afteekenen, die de nieuwe muziek in de traditie begint te brengen en die hetgeen de renouveau in Frankrijk aanbrak als van diepe waarde en doorwerking bekrachtigd.

(1919)

Leoncavallo

Voor hen die zich de opera droomden in de toekomst van een ideale verbinding tusschen muziek en theater heeft Ruggiero Leoncavallo, overleden 11 Augustus 1919 te Rome, niets geleverd. Hij schreef eens de korte opera ‘Paljas’, en hij bleef sinds dien door de hardnekkigheid van een roem, die hem verder weigerde te vergezellen, ‘de componist van Paljas’. Dat was in 1892.

In het leven van opera-componisten heeft het succes, dat hun eenig doelpunt bleef, bijna steeds de fatale rol van vernietiger der productie-krachten gespeeld. Maar denken wij het ons eens in:

Deze componisten, waarvan wij er gedurende de 19e eeuw vooral een geheele serie hebben gehad, stelde al hun krachten in op het slagen van een werk *in den gunst bij het publiek*. De opera, die het weeldeartikel der uitgaande groote wereld beduidde, was daardoor ook onderworpen aan den smaak en het welgevallen van die uitgaande groote wereld. De vrouw met de waaier en de face-à-mains was hier beslissend over dood en leven der componisten. Het succes moest dus uit dezen hoek verworven worden. De muziek moest voor de vrouwen wezen, en zij moest zich tevens door haar eigen genialiteit kunnen verdedigen tegen al te koele opmerkingen. Daarom gelukte Gounods ‘Faust’ en viel de ‘Damnation de Faust’ van Berlioz. Daarom werd Wagners Tannhäuser uitgefloten en de opera van Meyerbeer gehuldigd.

Maar welk een zenuwspanning bracht dat in het leven der componisten, die zich al geëxamineerd gevoelden door de Mode. Als het lukte lukte het toch zelden de tweede keer. Gounod, Thomas, Bizet, Mascagni, Leoncavallo zijn toch alle

de triomfators van één opera. Overgeleverd aan Fortuna, werden zij door haar begunstigd en daarna gedood!

Leoncavallo's ‘Paljas’ heeft ook geleefd bij de gratie van de Fortuin. Het was een uitstekend werk, maar het diende slechts zijn tijd, niet de toekomst. Het zat vol met de Italiaansche zangerigheid en het lyrisme, hetwelk door de Napolitaansche school, waaruit Leoncavallo stamt, werd gehuldigd. Het had verder geen waarde. De menschen zijn poppen, de muziek bestaat alleen uit arias; maar de macht van een schoone aria is onoverwinnelijk. Paljas' smartlied heeft de gansche wereld vermogen te behagen. Als Paljas thans nog op de operaplanken repertoire houdt is het om zijn proloog en om dit smartlied. Doch de tijd zal spoedig komen, dat ook deze opera wordt bijgezet in den grafkelder van alle verleden beroemdheid. Want de onsterfelijkheid der kunst berust ten slotte niet in de handen van Fortuna. Neen, eerder mogen wij zeggen, dat het criterium juist kon zijn, dat Fortuna haar verre blijft.

Manifesten der Italiaansche futuristische muziek

Sedert 1909 geeft het te Milaan gevestigde bureau voor de futuristische beweging in kunst en letteren, onder leiding van den Italiaanschen dichter-millionnair Marinetti, een reeks manifesten uit, met het doel de beweging uit te breiden en toe te lichten.

Voor de muziek interesseeren ons eenige verklaringen, die door Pratella, den voorman der Italiaansche futuristische musici, door Carrà, Marinetti en

Luigi Russolo zijn opgesteld en waarin wij over de beooging met deze propaganda worden ingelicht.

Een manifest van 21 November 1913, opgesteld door Marinetti, geeft de motieven aan, volgens welke de Fransche literator Jean Cocteau later zijn ‘spectacle-concert’ heeft in practijk gebracht.

Het doet n.l. een beroep op de music-hall, waar de jongleurs, de goochelaars, de Amerikaansche neger-orkesten en de caricaturisten optreden, en wil dit omvormen tot een soort muzikale acrobatie, een soort bewegingskunst die op de muziek tot dans wordt.

De music-hall, zegt het, is de uitstalkast van tallooze vernuft-uitingen, geboren uit het moderne mechanisme. Het geeft een reeks beelden als uit de cinematographie, gelijk vizioenen en onwerkelijke voorstellingen, waarin alle prototypen van het Schoone, het Groote, het Plechtige, het Ruwe, het Verleidelijke en het Verbazingwekkende, door een nieuwe gevoeligheid omgevormd, terugkeeren.

De music-hall, gaat Marinetti voort, geeft de geheele gamma der dwaasheid, der onnoozelheid, der absurditeit, tot aan het dolle toe.

Het geeft analogieën tusschen de menschheid, de dieren- en plantenwereld en de mechanische wereld.

Het geeft de geheele gamma van den lach en den glimlach om de zenuwen te ontspannen. Het is daarom het meest hygiënische van alle schouwspelen door zijn dynamiek van vorm en kleur (gelijktijdige beweging van jongleurs, danseressen, veelkleurige piqueurs, spiraalvormige cyclonen van dans op de punten de voeten). Door zijn dansend, versnellend en meesleepend rythme brengt het de meest trage zielen in beweging.

De music-hall is het eenige theater, dat de medewerking van het publiek be ut. Dit blijft niet verbluft toeschouwer, doch neemt zelf al zingend aan de actie deel, het orkest begeleidend, met de acteurs bizarre dialogen houdend. De acteurs zelf discussiëeren grappig met de musici. Doordat het publiek op deze wijze met de fantasie der acteurs samenwerkt, heeft de actie tegelijk op het tooneel, in de loges en in het parterre plaats.

Daarenboven licht de music-hall eenige wetten toe, die in ons moderne leven heerschen:

De noodzakelijkheid van samengaan en van verschillend rythme;

De almacht van een methodische wil, die de menschelijke krachten bepaalt en verveelvoudigt.

Deze nieuwe kunst wil Marinetti ‘physicofolie’ noemen. Waar het tegenwoordige tooneel aan ‘psychologie’ doet, doet het toekomstige aan de dwaasheid der actie, aan de vlugheid, het gezag van instinct en intuïtie. Het futurisme wil de Music-hall veranderen in een theater van het verbluffende, van het record en van de physico-folie.

Wij weten dat Jean Cocteau, in samenwerking met de componisten Eric Satie en Darius Milhaud te Parijs een realiseering van dat plan en een uitwerking van de door Marinetti gegeven motieven heeft beproefd in wat hij het spectacle-concert’ noemde, waarin alles ten tooneele verschijnt wat het publiek in den goochelaar, in de film, in den humorist boeit, en dit opgewerkt tot een bewegingskunst op muziek.

Niet: terugkeeren tot de vroegere muziek, zegt ook Pratella, maar vooruit naar de toekomst, zich meester maken van alle uitdrukkingswaarden, zoowel

technisch als dynamisch en de ziel uitdrukken der menigte, der machines; als domineerende motieven in het toongedicht toevoegen: de verheerlijking der machines en de triomf der electriciteit.

[Rusland]

Moussorgsky en Rusland

In de muziek is Rusland als zijn beeld in de literatuur. Er ligt een groot en somber heimwee over het wezen der Russische volksmuziek. Zij bleef langen tijd in die onherbergzame eenzaamheid afgesloten, waar boven de sneeuw de stilte is, en een enkele kerkkoepel zich in het strakke maanlicht verheft; spaarzaam licht in de menschenwoningen en door de witte velden sporen van voetstappen. - Zwaarmoedig en primair is deze volksmuziek. Alle volkswijzen zijn te herleiden tot dansen of klokken- en kerkmelodieën, en een vromere *volks*muziek dan die der Russen bestaat er schier niet. In de eenzaamheid geworden, bleef zij haar oer-krachtig, natuur-ruig en innig-getrouw karakter behouden juist door het isolement, waarin de ‘beschaafde’ (Westersch-beschaafde) kringen in het vaderland zelf haar tot in den aanvang den 19e eeuw lieten. De Russische geciviliseerden kenden en wilden slechts kennen de hofmuziek, die Italiaansche import was, naar de trant der Westersche hoven en hun eigen componisten scholden ze uit voor ‘koetsiers-muziek’.

Michael Glinka was de eerste die voor de Russische nationaliteit in de muziek durfde opkomen, al vermocht hij in zijn opera ‘Het leven voor den Czar’ niet veel anders dan Italiaansche aria's te componeeren, - doch op Russische harmonieën.

Daarop sloot zich het vijfmanschap Borodine, Moussorgsky, Balakirew, Rimsky Korsakow en César Cui - zij stamden uit het gewone maatschappelijke leven en hadden geen muzikaal beroep gehad - aan een en de Russische muziek had haar centrum voor een verdere ontwikkeling als kunst gevonden. Deze jonge geesten werden alle levendig gehouden en bezield door het enthousiasme voor een eigen uitgesproken nationaliteit en omdat zij bij een Westersche muziek het meest de opera als haar vertegenwoordigster in deze leerden kennen, schreven zij opera's op volksmelodieën, waarmede zij tevens hoopten baan te breken bij de hofkringen, en de hoogere protectie voor een nationale muziek zochten te bereiken. Pouschkine was hun dichter. Pouschkine behoorde tot de sabelhelden der Tartaarsch aangelegde hofkringen, maar hij had een hart, gloeiend van de dichterlijke melancholie en den geestdrift der jeugd. Hij viel, een natuur vol tweespalt, ten slotte in een duel; maar hij liet eenige drama's na, welke de openbaring voor de later levende componisten werden. Dargomysky becomponeerde zijn ‘Steenen gast’, Tschaikowsky de ‘Eugen Onegin’ en Moussorgsky ‘Boris Godounow’.

***

De Boris Godounow, gecomponeerd in 1871, is wel het belangrijkste Russisch-nationale werk geworden dat aan den geest van Poeschkine in muziek ontsprong. Ik mag wel haast zeggen dat het het belangrijkste eigen muzikale werk is dat Rusland tot nog toe voort-bracht; want behalve dat het van een vèrstrekkenden invloed op de vernieuwing der Westersche muziek is gebleken (Debussy's Pelléas et Mélisande b.v.) hebben èn tekstdichter èn componist er heel Rusland

in samengevat: Pouschkine, door het scherp gestelde conflict tusschen de Czarenwaanzin en de in afgodische vereering de handen opheffende menigten der bevolking, den geest ‘verwoordend’, welke latere revoluties zou wekken; en Moussorgsky, door de schat der melodieën, welke nog het verborgen eigendom van zijn volk waren gebleven in deze handeling op den voorgrond te brengen, aan de buitenstaanders ook een ‘Russische ziel in muziek’ toonend.

De ziel van Rusland in muziek: een geheel van choralen, kerk-melodieën, volkswijzen (Chanson du Cousin et de la Puce!), dansliederen, soms op half Aziatische (Tartaarsche!) rythmen - in een harmonisatie, welke hoe sober ook gehouden, ons Debussy te binnen brengt. (Maar wij weten ook, dat Debussy aan Jean Aubry heeft erkend, toen deze de Boris Godounow in Parijs ging hooren: o, ge zult zien, daar is de heele Pelléas in!) Het ‘heilige Rusland’ leeft in deze opera in beeld, woord en muziek. Daar zit een magische macht achter, welke het Westen heeft kunnen doordringen van het besef van een intens meesterwerk, zelfs al dragen de theoretici ook stapels argumenten tegen muzikale onderdeelen aan. Wij zijn temidden van de soberheid der kloosters, dan weer temidden van de paleizen, waar de Tartaren-vorsten nog voortleven in de Aziatische fantastiek der uitgestalde weelde, bij de beschilderde Czarina's en de schier Oostersch-exotische gekleede hofstoeten, alles ten tooneele. En wij hooren dit geheel omvat door die diep melancholische en donkere muziek, waarin als in een vloedgolf al de opgedreven pracht dreigt onder te zinken: de stem der fataliteit, welke in het Russische gemoed zoo gretig beluisterd wordt. Met zulke woorden beschrijft een dilettant als Jacques Rivière - maar een van die dilettanten als er leven in Frankrijk met zijn fijne, doordringende intuïtie - zijn

ontroeringen in een opstel, gewijd aan Moussorgsky, over Boris Godounow:

‘Sitôt que le prélude de Boris Godounow élève son chant pauvre, suppliant et décidé, on ne peut plus être fier, ni content de soi. Voici l'exigence la plus naïve, la voix de la faim et de la soif. Je sens soudain naturelle la pitié; elle déborde de mon coeur sans effort et sans honte. O, comme j'entends sa plainte!’

Dit is helder en ontvankelijk gevoeld, en de Boris Godounow heeft inderdaad bij de Franschen de verstaanders gevonden om daar een beroemde opera te kunnen worden.

En bij ons? De tijden hebben de aandacht op het werk en op Moussorgsky gevestigd. Tegen Moussorgsky begint zelfs de roem van Tschaikowsky, een halve eeuw lang de eenige door het Westen erkende vertegenwordiger der Russische muziek, te verbleeken. Laat de Boris Godounow ook bij ons gehoord worden; waarom neemt de Ned. opera dit buitengewone werk niet op haar repertoire liever dan Don Quichot te spelen voor een technisch zooveel moeielijkere ‘Kolonel Chabert’, die bovendien vervelend is en machteloos van de eerste tot de laatste noot? Maar misschien zijn in een volgend seizoen de Lohengrins, de Tannhäusers en Wallküren overwonnen en slaat een Nederlandsch dirigent de maat voor de prelude van Moussorgsky's Boris Godounow. -

Nederland

Verschijnselen

Fransche invloeden

Men heeft gezegd, dat Hollanders de geliefde Fransche allures toch altijd met een zekere linksheid overnemen. Dat geldt in de Nederlandsche muziek ook voor wat *navolging* betreft. De eerste praktijk van een nieuwe geestesrichting moet wel noodzakelijk tot onvoldoende gelukte pogingen blijven bij musici, die nog alleen maar de goede wil bezitten. Onze jongere componist vertoont vaak neigingen tot de Fransche phantasie in de muziek, en het is alleen maar jammer, dat de Fransche geest, die ons voorloopig (dit is een noodzakelijke reactie) tot zich zal trekken, niet met de allures aangeleerd kan worden, en er een heele evolutie - bij ons zelfs: revolutie - voor noodig is om, buiten een noodlottige afhankelijkheid van eenige specifiek Fransche klanken-combinaties en hare opbouw uit anders gegrondveste toonsystemen en toonladders dan die wij gewoon zijn (Debussy: c, d, e, fis, gis, aïs, bis of c) een vrije moderne muziek te kunnen gaan schrijven. Er zijn er in Holland verscheidenen, die de attractie der Debussyaansche ‘akkoorden’(?) er toe heeft gebracht ze op het gehoor aan te wenden. Het is daarbij merkwaardig, dat ze door ze opnieuw in een stelselmatigheid onder te brengen, voor none-accoord zonder terts genomen worden, terwijl juist het eigenaardige timbre van het akkoord bij Debussy behaald wordt door tegen-tonen zonder gelijke bas.

Muzikale eeredienst voor Tagore

Geïsoleerd beschouwd bestaat er geen ‘Tagore-verschijnsel’. Het ligt te waarachtig in den tijd zelf om het te binden aan eenïg begrip van ‘mode’, en het is maar ten deele waar, dat. Tagore zoo'n groote aandacht niet tot zich zou hebben getrokken, als hij niet aanspraak op wereld-erkenning had gekregen door het winnen van den Nobel-prijs. Alle tijdstroomingen vinden hun afgod. In de periode der occulte inwerkingen was het Maeterlinck, dien de latere critiek, een weinig ten onrechte overigens, ‘de Shakespeare voor de snobs’ heeft genoemd (hij schreef toch ook dat zuivere drama ‘Monna Vanna’?) Thans komt Tagore, om in hem den Oosterschen geest te kunnen huldigen, waarheen onze Westersche intenties in hun drang naar een verzuivering en verfijning ook van de *levens-nuance*, alsof zij er een renovatie van verwachten, zich bestendiger gaat richten. Ons modern heimwee naar het Oosten.

Een der middelen, waarmede men deze gebieden zocht te ontsluiten, was b.v. de theosofie. Toch hebben de middeleeuwen in hun plain-chant al een ‘silence de la musique’ gekend. Het Oostersch-geatmospheerde heeft een kring van muziek rondom zich, waar wij haar meer mythisch (alsof een legendarische prins een wonderlijke kosmische harp bespeelde) dan rëe_e aanvoelen. Alle mystiek wil de fantasie van het ‘zoet geluid’, dat de winden over de velden en de bergen stooten, en de korte zingende uitingen van Oostersche wijsheid en poëzie houden zich zoo nauw aan een wezen der muziek, dat wij haar als het ware hooren meezingen onder het rhythme van het gesprokene. De magi-

sche Chineesche formules werden gezongen, en in alle Oostersche taal is dat wonderlijke, dat zich zingen laat.

Daar vinden wij, Westerlingen, Tagore. Hij representeert een Oostersche poëzie en wijsheid. Hier is een dichter en een plilosoof. Zoo staan onze ontvankelijke intenties, die reeds de Chineesche verzen o.a. in Fransche vertalingen genoten en ons op het 'recitatief' lieten terug-inspireeren in de muziek (zooals bij Debussy en Gabriel Fabre) voor een nieuwe uitleving van hun drang naar een meer kosmische aanvoeling en beleving van het heelal en de aarde en wat daarop beweegt, leeft en zingt. Tagore roept tot een onbekenden God: Maak mijn leven recht als een rieten fluit en vul het met muziek. Is er doordringender aanvoeling om geïnspireerd te worden? Meer dergelijke uitingen bevat het zoo harmonieuze werk van Tagore. Een geheele muziek-wereld, die dood liep in het formulisme kan thans eindeijlk het aangezicht ergens anders heen wenden. Zoo schept men de Tagore-muziek, die in Nederland reeds zooveel componisten vond.

Ik noem deze Tagore-muziek in verband met de liederen voor orkest, die Jan van Gilse op zulke teksten schreef. Ik noem ze hierna ook nog in verband met afzonderlijke composities van Zweers, Bertha Koopman, Daniël Ruyneman, Mevr. Beyerman-Walraven en anderen.

De Tagore-liederen van Jan van Gilse, een drietal uit de Gijanteli (wijzangen), op Duitschen tekst, werden reeds eenige malen uitgevoerd, laatst nog met Gertrud Förstel in de zang-partij. Van Gilse's muziek heeft als al deze

Nederlandsche pogingen (met buitenlandsche ben ik nog niet bekend) een eigenaardig mankeeren der scheppende fantasie zoodra zij het reëele toonsysteem van ons Westerlingen, in een klankkleur of een stemming zocht op te heffen tot een vrijere harmonie en een subtieler klankenbeeld. Het zijn slechts die wankele, vaag geïnspireerde 'stemmingen', doch nooit het eenvoudig ontroerende van een diep-ontsprongen simpele uitzegging. Nooit iets als de eenvoud van het vuur, zooals dat zich in het vlammen-golvende van een Indische kris liet vasthouden. Weten al deze componisten wel, dat zij met een magie probeeren te spelen, die al sinds eeuwen het evenwicht van het Oostersche ziele-leven beheerscht en die zich in Tagore nog weer eens op een andere wijze uit, doch zijn contact nooit kan verlaten? Men zou meer geaarzeld hebben voor een dilettantische verklanking van eigen fantasterijen.[1)] Op het oogenblik speelt het nog niet waarlijk ontroerde Europa, nog niet *eenvoudig* kosmisch kunnende beleven, met wat het in zijn oogen de Oostersche vreemdheden noemt, en al erkent men de wijsheid der Chineezen, voor de rijke en bloeiende muziek-sfeer der Indische dichters staat men nog als buitenstander. Daar blijven alle eigen verklankings-pogingen nog stumperig bij.

Zuiverder is de weg, die Debussy en de jong Fransche muzikale kunst gaat naar een uit evolutie geboren fijnere nuance en een meer voltooide gevoelssfeer.

1) Mahler componeerde wel zijn onsterfelijk 'Lied von der Erde' op Chineesche gedichten, maar deze tekst was eerst ver-Europeescht in een Duitsche bewerking door Hans Bethge. Dit brengt andere geestes-contracten met zich.

Nederlandsche muziek

De stand van onze Nederlandsche muziek

Is het juist om van een *stand* der Nederlandsche muziek te spreken? Er is thans meer Nederlandsche muziek dan er ooit geweest is. Jonge dichters en jonge misuci weten zich tegenwoordig te doen gelden. Onwillige impressario's en uitgevers worden op zij geschoven: men geeft zelf concerten of publiceert zelf zijn werk. Hopelooze toestanden bestaan er niet meer. Vereenigd boezemt zelfs het ongehoordste respect in en vraagt het de officiëele aandacht. Op het oogenblik heeft de Nederlandsche muziek een mooie kans in de zalen van het Stedelijk Museum. Bij geheele programma's komt ze te hooren. Wat vertoonen onze jongeren, die Daniël Ruyneman, Alex Voormolen, Willem Pijper heeten, een productiviteit. Maar vormen zij een Nederlandsche toonkunst? Wij kunnen inderdaad niet van een *stand* der Nederlandsche muziek spreken. Daarvoor staat vrijwel alles wat nu nog gecomponeerd wordt, te veel in het teeken van het *experiment*. Hun voormannen schrijven zich zelf een toonkunst bij elkaar, die alleen volgens de kalender jong is en nieuw. Maar al erkennen wij dit, wij bedoelen nimmer hen te ontmoedigen. Wij zouden hen alleen willen raden zich meer te bezinnen, niet zoo zeer te zinnen op nieuwigheden als wel zich rekenschap te geven van hun streven en wenschen. De Nederlandsche toonkunst heeft vooral een vasten grondslag noodig en een huidige generatie heeft die te vormen. *Deze taak* moest hun meer bewust zijn. Eeuwen scheidt hen van oud-Holland en daar was een leven, dat door de modernen

inderdaad niet over te nemen is. Sinds dien was alles wat in Nederland gecomponeerd werd, slechts weerspiegeling der buren. De Nederlandsche toonkunst moet eerst weer iets krijgen om op te kunnen staan. Aan het begin van dit jaar schreef ik: Onze muziek heeft nog te weinig deel gehad aan de algemeene cultuur, zonder welke geen verandering zich radikaal voltrekt. Wat zij op het moment kan doen is: *uit de omringende muziek haar eigen grondtonen terug vinden*. Beseft men dit? Men gaat hier propaganda maken voor het grillig gelijnde, het exotische en het vernuftige. Sommigen gaan alle verspreide toekomstmusici op één programma bij elkaar brengen, zooals op een soirée der Universalisten onlangs. Wat blijft er van? Er zullen nog meer verwarringen ontstaan en er zullen nog meer nieuwe proeven worden genomen. Dat is alles meer een schijnleven, beweging uit lust te bewegen, maar geen bewogenheid, die onderstuwd wordt door een machtigen uitingsdrang. Muziek en karakter hebben door de eeuwen heen een te hecht samengaan vertoond, dan dat men dit rustig ter zijde kan schuiven. Tot nog toe zetelt de Nederlandsche muziek nog alleen in enkele werken van Diepenbrock, en zij schijnt daar voorloopig niet meer uit te komen. De muziek van Diepenbrock heeft karakter.

Nu zijn wij allen met een verblijdend optimisme begiftigd. De historie heeft al vaak genoeg geleerd. dat een vreemdsoortige verwarring dikwijls aan het goede voorafgaat. Wanneer wij tot de Nederlandsche musici een preek houden over wat *wij* vinden, dat het beste voor hen zou zijn, dan wil dat niet zeggen, dat wij het zoo goed weten als onze lieve Heer. Ten slotte is ook alles aangaande de toekomst der Nederlandsche toonkunst ‘bestimmt im Gottes Rath’.

(1919)

De muzikaliteit van den Nederlander

Zijn de Nederlanders een muzikaal of een niet-muzikaal volk?

De meeningen zijn wel zeer tegenstrijdig.

Waaraan echter kan men de muzikaliteit van den Nederlander toetsen?

Moet de smaak van het Nederlandsche *lagere volk* als maatstaf gelden? Het lagere volk *toont* inderdaad heel weinig muzikalen smaak. Heeft het die ook niet in werkelijkheid? Ons volk heeft een banale manier van feestvieren. Wat daarbij aan muziek te kijk komt, is inderdaad zonder smaak of gratie. Doch dat is een kwestie van aard, niet van muzikaliteit. De Hollander zal aan straatdeunen ook zeker niet meer muzikale waarde geven dan die van straatdeunen, en de voorliefde treedt alleen aan den dag op momenten, dat alle factoren moeten mede helpen om een joolstemming uit te vieren.

Hier kan men dus niet een toets aan leggen.

M.i. is de muzikaliteit van den Hollander bewezen uit zijn vermogen om de muziek van anderen volmaakt te kunnen interpreteeren. Voor dat vermogen moet een muzikaliteit aanwezig zijn, die de muziek *begrijpt*, althans *in staat is* te begrijpen. Het begrip der muziek is maatstaf van de muzikaliteit. *Smaak* is slechts een kwestie van cultuur en geaardheid. Nederland heeft voortreffelijke orkesten, voortreffelijke dirigenten, voortreffelijke solisten. Onze kamermuziek-ensembles b.v. hebben de moderne Fransche muziek bewonderenswaardig geïnterpreteerd en daarin - volgens Jean Aubry - zelfs Frankrijk overtroffen. Richard Strauss erkent, dat het Amsterdamsche Concertgebouworkest zijn werken volmaakter heeft uitgevoerd dan hij het zichzelf had durven

voorstellen, Gustav Mahler, een veel gelaakt en geprezen genie, heeft in Nederland zijn diepste bewonderaars en verstaanders gevonden. En waar voor de orkesten nog geldt, dat zij het materiaal van den dirigent zijn, zoodat bij een superieure vertolking nog niet de individueele hooge muzikaliteit van het orkestlid is gebleken, daar kan dit bezwaar niet stand houden bij de kleine ensembles, trio's of solo's, die immers ook hebben bewezen hoe zij de muziek vanuit een zuiver begrip kunnen vertolken en waarbij de spelers geheel op zichzelf kunnen beoordeeld worden.

Maar waarom heeft ons volk dan geen eigen muziek, geen *Nederlandsche* toonkunst?

Omdat het niet naar binnen, maar naar buiten toe muzikaal is. Want ons volk geeft juist in zijn groote mate van uitstekende *vertolkers* het bewijs, dat het een passieve muzikaliteit bezit. Voor een scheppende toonkunst moet er een actief karakter aanwezig zijn, en dat kan eerst langzaam, door het versterken van het zelf-bewustzijn worden bevorderd. Vandaar dat de actief *doende* componisten bij ons nog passieve muziek voortbrengen, d.w.z. muziek, die hun muzikaliteit van *anderen* heeft aanvaard.

Zouden wij het op deze manier niet beter beschouwen?

Uitvoeringen van Nederlandsche werken

De interessantste oplossing, die in de wereld van onze muziek gegeven kon worden, zou wel die zijn van het probleem: waarom de Nederlanders er al sinds tientallen van jaren niet in slagen eenig muziekstuk te componeeren, dat

in een eigen wezen rust. (Ik schakel Diepenbrock uit, die tenminste steeds het eigen cachet in het werk weet te behouden). Wij hebben den laatsten tijd door een te waardeeren ijver van het Concertgebouwbestuur of Mengelberg - sedert het befaamde Handelsblad-interview kunnen de immers in overeenstemming handelende heeren naar welgevallen met elkaar lof en blaam ruilen - veel nieuw werk van Nederlanders kunnen hooren. En al is het niet waarschijnlijk, dat wij hier zuiver de verschijnselen van een *algeheele* strooming te constateeren krijgen, daar het meerendeel der componisten, aan wie toegang tot het Concertgebouw-podium wordt toegestaan, reeds hun baan hebben genomen en hun voorkeur geuit, en van hen niet licht een belangrijke renovatie valt te verwachten (vooral niet bij onze oudere musici!) toch representeert zich ‘componeerend Nederland’ in een onzer voornaamste muziekinstellingen aan den spits der natie.

Als wij later eens met trots kunnen terugzien op ons vaderland in de kentering van een grooten tijd, hopen wij, dat de zegen der vergetelheid reeds over deze prestaties van ‘componeerend Nederland’ moge zijn gedaald. Het geslacht der musici heeft hier blijkbaar aan niets deel. In ons land woedt een fanatieke strijd der mentaliteiten, die in de wereld der gedachten de felste beoordeelingen oplevert of de meest bruuske afkeer van den ander onverholen uit. Maar dit musici-ras, dat alleen maar van fuga's en cliché-achtige vormen, liefst zoo dociel mogelijk aangenomen, weet en ze met de griezeligste schoolmeesterij verder doceert, heeft het rustig, daar het conservatisme alle bedreigde grootheden in zijn bolwerken samengetrokken houdt. Het publiek heeft voor zijn beminnelijkste componisten alle enthousiasme over, nu het

naar de laatste smaak staat zijn eigen kunstenaars toe te juichen bij zelfs hun slechtste produkten. Denkt men de muzikale sfeer van onze natie te verzuiveren met bewondering voor wat juist krachtens de vernieuwing, waarheen deze bewondering uitgaat, allang morsdood behoorde te wezen? Denkt men, dat wij een eigen wezen in onze nationale muziek bevorderen, wanneer wij een heelen middag geven aan een Zweers-symphonie als die 'Aan mijn vaderland', meesterstuk van 1½ uur doodelijke verveling en meer dan driekwart clichè- achtige onoorspronkelijkheid?

Vaderlandsche symphonie! Cornelis Dopper schrijft ze ook: een cyclus van symphonieën verheerlijkt Nederland in tonen. De 7de ging onlangs in het Concertgebouw, en schildert de Zuiderzee. De 6de gaf Amsterdam zoo realistisch, dat iedere Jordaner tijdens de kermis-feest-finale 'his masters voice' had kunnen meenen te hooren. De Zuiderzee-symphonie schildert landschappen en heerlijkheden, die men aan het 'Hollandsche binnenmeer', dat de vijver van een O.W.-er kon wezen, wel tevergeefs zal terugzoeken. Zij had echter succes; het publiek juichte om een aardig intermezzo, waarvan Dopper de charme even goedkoop als Röntgen zulks doet, aan onze oude boeren-melodieën ontleende, en dit alleen bleef van het werk in de herinnering. Heel de 'kundige' fuga van de finale was dorre theorie bij het kleine stukje leven van een echte volksmelodie!

Een ander concert bracht noviteiten o.a. van den jongen Willem Pijper, die een vorig maal had getroffen door een vrijeren klank in liederen op teksten der 'Fetes galantes'. Thans had een eerste symphonie de aandacht. De componist oordeelt zijn melodieën volgens de dionysische tournure geschreven.

‘Zij zouden op de syrinx juister hebben geklonken’; doch ik geloof, dat ze met de antieken even weinig direct contact hebben als de melodieën van Mahler, waaraan zij zoo vaak en zoozeer doen denken, dat men na eenige maten verbaasd is een wending te hooren, die men zich niet herinnert. Er wordt inderdaad even zoo in gekraaid en met doffe, echoënde slagen gewerkt, de zangthema'shebben dezelfde langzaam gebarende wendingen, de halsstarrigheid van een drie-achtste rythme komt even halsstarrig bij Mahler's scherzo's voor, en het slot van zoo'n stuk is bijna cliché (slot derde deel van Pijper, derde deel 2de symphonie van Mahler). Pijper heeft zoo roekeloos Mahler nagevolgd tot zelfs in de organisatie van diens partituren, dat wij over dit werk slechts kunnen spreken als over een reflex dier verschijnselen, die noodzakelijk zijn in een overgangstijdperk, en nog niet fataal, omdat zij voor een oud-bakken Nederlandsche muziek nog vrijwel nieuw zijn.

Iets verheugends was alleen den durf van dit ‘iets anders’, sinds de conservatoria en de muziekmeesters alle buitensporigheden der componeerende talenten van te voren verhinderden.

Een opera-voorspel van Koeberg had kunnen boeien als een poging in de richting van een operakunst, waarvoor thans ook Nederlandsche magistraten met subsidies beginnen te ijveren. Koeberg slaagde er echter in de cynici te voldoen, die de muziek-dramatische kunst in Nederland dood geboren achten.

Ik zeide reeds, dat de vergetelheid zich ontfermen moge over werken, die wij liever niet als Nederland representeerend in de muziek willen erkennen. De musicus leere zich losmaken van zijn omgeving, die geen cachet heeft noch atmosfeer vermag te scheppen, en gedenke het voor zijn afhankelijkheid zoo

verlossende woorde van Debussy: naar niemands raad te luisteren (ook niet van Mahler, v.W.) tenzij van den wind, die voorbij gaat en ons de geschiedenis der wereld vertelt'.

(1918)

***

Het is echter een feit, dat de Nederlandsche muziek eindelijk een ander soort leven begint te openbaren, dan wij van haar gekend hebben. Zij begint namelijk uit dien burgerlijkensfeer te treden, die de Duitsche invloed haar steeds had opgedrongen, die sfeer, waarvan onze oude muziekleeraren nog zoo de ware bewerkers zijn, de menschen, die aan 'degelijke' muziek deden, en vervelende binnenkamer-miniatuurtjes componeerden, dun aftreksel van Schumann-sentimentaliteit en jonge Brahms-pathos, zooals Adolf Jensen in Duitschland gaf. Zeker getuigt het navolgen van Debussy en Mahler, dat thans opvalt, ook nog van een dergelijk burgerlijk sentiment, maar wij kunnen er slechts langzaam uitgroeien door onze muzikale smaak te verbeteren, en daartoe is het omscheppen van een geluid-sfeer tot een andere reeds een eerste stap. Ik overschat dan ook het resultaat der huidige pogingen niet. Ik gevoel zeer goed, dat onze toonkunst niets zal beteekenen, wanneer er niet *zelf* iets gegeven wordt, wanneer er niet op een eigen klank-bodem wordt gebaseerd. Deze klankbodem ligt hier al uit de vroegste tijden, en onze oud-Hollanders hadden in hun muziek universeelere elementen dan de muziek, die vanaf het midden der 18de eeuw de muziek in onze landen is gaan worden. Hare elementen liggen overal in de toonkunst verspreid, en Debussy, die de inleiding van zijn Pelleas componeerde op een

melodie als zulk een oud-Hollandsche (in uitgebreiden zin) muziek, zou ons daarom al vertrouwder hebben moeten klinken. Maar onze maestri zijn Verhulst en Richard Hol. Palestrina en Valerius heeft men eerst later door een paar leelijke straten geëerd en al noemt men een geheele stadswijk naar onze oude musici, daarmede is hun geest nog niet gered voor de toekomst.

Voorloopig zal men dát ook wel ontgaan. Onze moderne toonkunst is jong en wij zullen wel niet zoo snel evolueeren als het Frankrijk uit het laatst der 19de eeuw. Daartoe heeft de muziek bij ons nog te weinig deel gehad aan de algemeene kultuur, zonder welke zich geen verandering radikaal voltrekt. Wat zij op het moment kan doen is: *uit de omringende muziek haar eigen grondtonen terugvinden*.

Laten wij dus de verschijnselen op zich zelf aanvaarden, zij het dan ook niet zonder critiek.

Diepenbrock's 'Vogel-geest'

Diepenbrock vereenigde zich in de illusie der Vogels, de Vogels van Aristophanes' politieke satire - die toch vogels blijven, al figureeren zij bij geheele boutaden tegen den Atheenschen tijd, en zoo actueel, dat de vertaler Dr. Deknatel zich er zelfs een Centrale Keuken bij veroorloofde - en het werd een waarlijk goddelijke Spielerei in muziek. Het hoeveelste masker heeft Diepenbrock hier in de vlucht gegrepen, vraagt ge? Diepenbrock met het aangezicht van den priester en den Faun? Neen zeg ik u, dit nieuwste werk is misschien het schoonste dat hij schiep, in grootere vormen, omdat hij er een spel des levens aan had

gewaagd. Het is niet de zooveelste toevalligheid, waarbij een componist zich wil aanpassen, maar Diepenbrock vond in zijn ideeën de Vogels zooals b.v Mahler eens op de toppen der cultuur den Faust-tekst in zijn 8ste symphonie te verklanken vond.

Diepenbrock is ook daarom de waarlijk levende muzikale kunstenaar in Holland, omdat hij, hoewel conscientieus, zich niet laat verbleeken doo rde stelselmatigheid, die afwisselend kwartet of sonate of den strijd tusschen thema en tegen-thema de diepste opgave van het componeerende leven achtte. Er waren werelden, en zelfs een wereldoorlog.

Maar om tot de Vogels terug te keeren: wij hebben meer dan verrast geluisterd naar de muziek, die Diepenbrock bij Aristophanes' comedie (een kleine Chantecleriade) schreef. Het is dan ook verrukkelijk, hem, die na Marsyas desolaat zich in Augustus '14 verbitterde, in kranten-artikelen de pen hanteerde, loopgraven-liedjes componeerde voor poilu's in een ver Argonner-woud, die ze misschien nooit zouden hooren - (wat doet het er toe, het was *zijn* deel in de furia francese, die de wereld aanging) -, zich thans weer in de humoristische en zuiver-geatmospheerde illusies te hooren verliezen, en muziek schrijven, alsof de zon voor de eerste maal boven een morgen-woud steeg.[1)] Zoo danste de Faun niet in Marsyas, als de tallooze vogels (o, de naïeve en toch zoo ver-

1) Dat er zich een vereenvoudiging in Diepenbrock voltrok - en hierbij was het componeeren der Vogels zuiver evolutie - wisten wij reeds, naast zijn voorliefde voor het kleine Italiaansche 18e eeuwsche lied, uit liederen als b.v Berceuse.

rukkelijke fluit!) sloegen en kwinkeleerden in zonne-stralende weelderigheid. Het was simpel, dit voorspel, maar het hield een heele volledigheid in. Het lied van de Hop was Diepenbrocksch, maar leek een vroegere klank; het avanceerend marziale van de finale met fanfares die als een vlag uitsteken daarentegen klonk geheel in den overmoed van de illusie-vollen, die aan de heilstaat Wolken-koekoeksheim zelfs de goden onderworpen had gemaakt.

Het is mogelijk dat zij, die Royaards het tot repertoire-stuk maken van dit Vogels aanrieden, geen rekening hielden met de waarde van het kijkstuk voor een modern publiek, maar gebannen in den magischen cirkel van Diepenbrock's muziek en gespeeld met het opwekkende plezier der gymnasiasten (de uitvoering had door ‘dillettanten’ plaats) bleven wij in een droom, die wij als naïeven dezer aarde met gelijke phantasie genoten. Och, en wat geven wij niet voor dien druppel van den goden-nectar: de naïeveteit?

Een ‘handelinge’ bij het 50-jarig jubileum der Vereeniging van Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis, herdenking harer oprichting in 1868 door eenige Amsterdamsche Heeren met Gevaertaspiraties

Op dit feestconcert der oud-Hollandsche muziek, - waarop de oud-Hollandsche muziek echter geen feest vierde -, had zelfs onze grootste zangeres Mevrouw Noordewier haar afgemeten allures en gelegenheids-inspiratie. Ik

begin met haar omdat het bij haar het meeste opviel, daar wij haar vermogens kennen. Zij zong oud-Nederlandsche volks-liedjes alsof het stukken voor een kerk waren, zoo plechtig en met mysterieus gefluister. Het was bijna een beleediging om in deze stemming 'het Kwezelke' te introduceeren, dat in den geest zoo aanwezig was, maar dit voor geen goud zou willen bekennen; en Mevrouw Noordewier zocht deze klip te omzeilen met haar tamste intonaties en haar precieuste voordracht (die haar niet staat).

Verder werkten mede Julius Röntgen op het klavier en het cembalo, en Anton Averkamp met zijn a capella-koor. Over den heer Averkamp kunnen wij kort zijn. Afgezien er van wiens schuld het is: kan men uit een dorre rank bloesems laten bloeien tenzij aan Aärons staf? Ik twijfel er aan of dit wonder zich nog ooit aan den Heer Averkamp, zoo ijverig en geleerd overigens, zal voltrekken.

De Heer Röntgen heeft altijd dartele buien. Kunt gij u den Heer Röntgen voorstellen zonder dartelheid vóór en op de piano. Het is altijd beminnelijk. Zijn bewerkingen van de oud-Hollandsche boerenliedjes vallen zeer in den smaak van het publiek, vooral geillustreerd met de grimassen, die de Heer Röntgen onafscheidelijk van piano-spelen acht. Muzikaal-historisch, want tenslotte zijn deze bewerkingen toch tot dat doel uitgegeven, is er echter alles op aan te merken: het oud-Hollandsche boerenlied heeft inderdaad nooit in zijn melodie die klankwendingen gehad, die Röntgen er door een contrapuntische schrijfwijze aan toevoegt.

Het was hoogstens een primitieve bas, die door de instrumenten in de eerste plaats als rythme-aanduiding werd gebruikt. Luidkeels hebben de boeren van Breughel gezongen en zij zullen desnoods de maat hebben geslagen op een ton.

De ongepolijste natuurlijkheid van het danslied lijdt schade onder een z.g. muzikale bewerking naar de vorderingen van onzen eigen tijd, en zooals ik reeds zeide, de huiskamer neemt zoo'n bewerking aan, maar het concert, waarop althans één moment de oud-Hollandsche muziek naar voren moet komen, verliest er zijn cachet door. Het geheele concert trouwens was kenmerkend voor het peil van de muziekstudie der Vereeniging, en voor alle muziekhistorie-onderzoek in Nederland. Het wordt zeer zeker tijd, dat die ijverige Hollandsche muziekgeleerden, die bovendien de helft van hun uitgaven aan Seiffert (werken van Sweelinck) e.a. buitenlanders, ontleenden, zichzelven gaan opbergen met hun folianten, die zij niet van het stof hebben kunnen ontdoen. Voor de studie ook van muziekgeschiedenis is nu eenmaal nog wat meer noodig dan de lust van het snuffelen.

Futuristen

I Daniel Ruyneman

De Vereeniging der moderne scheppende toonkunst. Zij bracht op haar eerste concert naar voren de figuur van Daniël Ruyneman, die zonder nog tot toe een meesterwerk te kunnen schrijven, niettemin thans blijk geeft van meesterlijke denkbeelden. Voor ieder, die er van overtuigd is, dat de muziek van ingewikkeld weer eenvoudig moet gaan worden, wat tevens haar zuiverder wezen

bevordert, zal het een verblijding geweest zijn, dat deze jonge componist ten slotte van Debussy en van de Oosterlingen wat meer heeft begrepen dan die nabootsers bewijzen, die meenen, dat de waarde ligt in eenige specifieke klankencombinaties en wat willekeur ten opzichte van de vormen. Ruyneman begreep de perspectieven, die Debussy opende met zijn vocalen-zang in de 'Sirènes', omdat hij begreep, dat deze nieuwe zang een zeer oud contract met de oermuziek had en dat de gemoduleerde 'kreet' een oudere afstamming van het psychische heeft dan het woord in het lied op tekst. Dat bewees zijn merkwaardige compositie 'de Roep'. En zijn eveneens merkwaardige compositie 'Hierogliefen' bracht een markant instrument-ensemble, dat een Oosterling met diens gevoelig oor voor timbre met eere bij elkaar had kunnen brengen. Dat de 'Hierogliefen', omtreklooze muzikaliën, ten slotte nog maar teekens bleven, doet aan het inzicht niet af. Meer dan met zijn Chinoiserie heeft Ruyneman een juist punt getroffen.

II Jakob van Domselaer

Onder de talloozen, die zich met een nieuwe muziek bezighouden neemt Jakob van Domselaer een heel aparte plaats in. Waar Universalisten, extremisten, futuristen de consequenties der hedendaagsche muziek, volgens haar voorhanden of te vermoeden verschijnselen, pogen uit te werken, in veelal onvruchtbare, wijl met onbegrepen bestanddeelen arbeidende proefnemingen,

heeft Jakob van Domselaer zich dadelijk buiten den chaos geplaatst, en is aangevangen vanuit een punt, dat volgens de consequenties van het geestelijk overwogene in hem vaststond. Wij zien daardoor zijn werk zich geheel persoonlijk ontwikkelen, bijna *tegen* de huidige stroomingen in, die, geleid door de aanmoedigende critiek de sfeer der muziek naar het zuidelijk impressionabele en hyper-gevoelig genuanceerde willen verleggen. De arbeid van Van Domselaer staat hier buiten. Zij was steeds krachtig zich zelf, en getrouw aan haar ontwikkeling ontweek zij haar nog noodzakelijke onvolkomenheden niet. Dit was mij sympathiek, dat hij niet ter wille van een muzikale traditie probeerde die onvolkomenheden, waarop wij hem gemakkelijk genoeg konden becritiseeren met niet door zijn overtuiging gedragen algemeenheden probeerde te dekken. Het eerste werk van Van Domselaer was te naïef ernstig, en ondoelmatig voor de publiciteit. De ‘Proeven van stijlkunst’ troonden in hun uitzonderlijkheid nog te hoog. Wie vond die overbrugging? De paar regels ‘Voorwoord’ over het ‘staande en het gaande’ element er in, kon hen die onvertrouwd waren met een geesteshouding als de zijne, er onmogelijk nader toe brengen, en ik herinner mij hoe de beoordeelaar van het Handelsblad, meenende deze in 1917 verschenen uitgave aan den beoordeelaar van 2017 te moeten overlaten, hierin verstandig handelde. Inderdaad, wie wist er anders van den twijfel waardoor heen deze nieuwe uitwerking der muzikale ondergronden tot de realiteit was gegaan dan Van Domselaers naaste vrienden?

Dezer dagen trad na eenige jaren van teruggetrokkenheid Jakob van Domselaer weer aan de publiciteit, met drie sonates. In deze werken zagen wij de verstarring, die door het angstvallig nauwkeurige - Van Domselaer had moeite

om met het voorhanden materiaal zijn eigen uitdrukkingswijze te vinden - voelbaar bleef, tot een ruimer gebaar opgeheven. Deze sonates zijn binnen de tijdruimte van twee jaar gecomponeerd. Zij gaven een vrij goed volgbaar beeld van de ontwikkeling van zijn streven. Op het klavier door den componist zelf voorgedragen, was er een beelding in dit werk die zich weerspiegelde in het gebaar zijner handen.

Treffend was deze gelijktijdige uitbeelding van de beweging in dit evenwichtig gebouwde werk door de handen. Wat de 'muzikaliteit' van dit werk zelf betreft: de critiek heeft zekere nuancen, die zij voor *melodieën* nam, nuancen, die weliswaar in de werken van sommige groote componisten, Beethoven, Chopin, ook voorkomen, doch die *eeuwig* zijn, veroordeeld als onoorspronkelijk en mislukt. Het lag voor de hand. Deze herinnering was voor de ooren het eenige en laatste aanknoopingspunt. Wanneer men deze 'melodie'-brokken had bestudeerd had men hun symmetrisch en tot bouw geschapen karakter moeten opmerken en in het verband van het geheele werk begrijpen. Nu bleef hetgeen volgde, hetgeen men, vertrouwend op een meer bekende klank, verwachtte onvruchtbaar voor de onontvankelijkheid, als een 'woestijn'. Inderdaad, Van Domselaer heeft niet ten onrechte gewaarschuwd dat 'de nieuwe vorm arm zou zijn aan schoone motieven'. Zij eischt andere elementen dan die, welke een tijdelijk behagelijksheidsgevoel voldoen. Wat dezen pogingen vooral vertrouwen gaf was de diepe rust, die onder het hooren over ons kwam, een aandacht, die niet verzwakte tot irritatie, zooals bij zooveel moderne proefnemingen die zich als prutserij onthullen. Het werk dat ons werd voorgezet was onbekrompen, geloof-sterk en één met de persoonlijkheid.

Ik verwacht er iets van. Tot hoe ver het reikt weet ik niet. Het feit dat Van Domselaer uit zijn eerste met verstarring dreigende pogingen tot dit, toch aan zijn geestelijk standpunt getrouw blijvend werk kon komen geeft mij geloof in mogelijkheden, die ik in de verbeelding niet kan realiseeren, maar waartoe mij het overtuigd zijn van den Domselaers persoonlijkheid moed geeft. De toekomst kan ik niet voorspellen en het maant tot voorzichtigheid. Ook voor Van Domselaer blijft gelden dat alle inzichten voor de scheppende kunst niets blijvends zullen vermogen indien zij slechts met het verstand zijn erkend, niet zijn *beleefd, doorleefd*. De tijd zal ten slotte uitwijzen tot hoe lang dit opmerkelijk 'verschijnsel' van kracht zal blijven, en of de figuur de tijdelijkheid van het futurisme zal vermogen te overschrijden.

De Odyssee van de Nederlandsche Opera meegemaakt door C. van der Linden en Orelio

Er was een tijd, dat sommige mannen in Nederland met de Nederlandsche Opera groot waren. Dat was het tijdperk van het bohemien-bestaan van de Nederlandsche opera. De opera werd toen 'opgetrokken' als een kermistent, men speelde een duizelingwekkend repertoire van meesterwerken af, en het publiek maakte door zijn trouwe toejuichingen, zijn vertrouwd zijn met de zangers, de directeuren, de geheele onderneming tot een populair iets. Naar aanleiding van Orelio's 40-jarig jubileum kon weer in de herinnering worden gebracht, dat de Nederlandsche Opera eigenlijk nooit meer dan juist toen een *volks*-

opera is geweest, toen men tevreden was met alleen het effect, en men de inconsequenties van een bijeengeraapte regie, de dikke dramatiek en de onlogische actie gaarne liet ondervangen door een huiveringwekkend en met heldenmoed gezongen hoogen noot. De zangers, die de opera waren - Orelio b.v. maakte een opera beroemd door zichzelf beroemd te maken - werden de populaire mannen, en zij bleven het nog in het dagelijksche leven als de onderneming al lang ter ziele was. - La Fuente en De Groot maakten toen hun grooten tijd mede. Kees van der Linden, die nog onder de Groot, na La Fuente, in de Parkschouwburg de voornaamste opera's dirigeerde, beleefde feitelijk alleen de epiloog.

Hoewel van der Linden er volkomen in slaagde, mede door zijn eigenaardig, enthousiaste doen op het gebied der opera, een even groote populariteit te behalen als zijn voorgangers in de opera-onderneming, stond hij toch met geheel andere idealen in het leven der toenmalige Nederlandsche muziekwereld. Veel meer dan zakenman, die in elk goed directeur ook behoort te zitten, was hij bijna roekeloos idealist. Hij is in den bres gesprongen voor een menigte Hollandsche opera's, die als het ware ‘en famille’ gecomponeerd werden en die tot dat merkwaardige karakterlooze werk behoorden, waartoe de Hollander op muziekgebied onder den glans van buitenlandsche meesterwerken alleen maar in staat schijnt. De opera's hadden Nederlandsche onderwerpen, maar zij redden het vaderland niet voor een eigen muziek. Van der Linden heeft er op sympathieke wijze tevergeefs zijn krachten aan gewijd, en de nieuwe Nederlandsche muziek-dramatische kunst zal hier nooit op voort bouwen. Meer voldoening moet hem de opvoering van Wagner's werken hebben gegeven, waarin hij zich

op zijn hartstochtelijke manier verdiepte. Later heeft hij francophile neigingen naar voren gebracht tijdens zijn redactie van de Muziekbode, waarin hij trouw de Telegraaf citeerde en de kennis der Fransche muziek versterkte. Zijn natuur verloor de lust tot strijden nooit geheel en leefde zich hier nog uit in dikwijls obstinate meeningen dwars tegen de gangbare in.

Dit obstinate en voortvarende specialiseerde ook zijn verschijning in het openbare leven en hij zal er voor ons slechts te markanter om blijven. Hij was de laatste der eenlingen, die op eigen houtje naar het Beloofde Land probeerden te roeien.

In de mémoires, die Orelio in 1916 bij Scheltens en Giltay publiceerde - een afscheid, waarmee hij feitelijk te kennen gaf dat hij zich als ‘in ruste’ beschouwt, vinden wij de volgende notitie: Want dit staat bij mij als een paal boven water: de Nederlandsche Opera zal niet anders kunnen bestaan dan als *Volksopera*.

Dit moest Orelio zoo schrijven: het is zijn ervaring. Hij heeft de volksopera helpen maken. Bij zijn naam behoort nu eenmaal dat tijdperk, beginnend met 1886, waarin de Nederlandsche Opera in de Parkschouwburg, onder de Groot en C. van der Linden echt populair is geweest, en een bevredigende attractie voor de menigte. Het gehalte was wel niet steeds voornaam; men werkte veel met grove en sterke effecten, maar het boeide, er werd werk gegeven, dat het geheele theaterpubliek, van het schellinkje tot de stalles, bezig hield - en de opera's, die de groote successen hielpen behalen en die nu tot de oude stukken behooren, waarmede een nieuwe onderneming als die van den Heer Koopman haar cassa verstrekt, waren toen nieuw en een heel evenement.

Zij kwamen in Orelio's grooten tijd, de Rigoletto, de Faust, Mignon, Hamlet, Cavalleria Rusticana, enz., en zij waren als gecomponeerd voor een talent als het zijne, dat aria's noodig had met veel dramatiek, breedheid, pompe desnoods, maar prachtig materiaal voor een groote effectvolle stem als zijn bariton, en met veel gelegenheid zich op den voorgrond te plaatsen. De Nederlandsche Opera bezat in Orelio een directe macht: Zijn naam op het affiche verzekerde reeds het succes van een opera zoo goed als afdoende. Met Orelio stond of viel een opvoering. Het is niet nauwkeurig na te speuren, hoe hij steeds zijn contacten met een algemeen publiek verkreeg en behield. Waardoor boeit zulk een 'persoonlijkheid,' terwijl men toch genoeg op de *artistieke* kwaliteiten van zijn opera-zang zou weten af te dingen - in dezen tijd werd er nóg scherper kritiek op geoefend! - en niettegenstaande dat hij acteerde met de onduldbaar geworden conventioneele armgebaren? Het is zeer zeker niet doordat de eischen toen zooveel lager gesteld werden, al nam men het geheel wel 'jovialer' op. Maar Orelio was de echte *volks*-zanger; hij en het publiek *verstonden* elkaar, hij trof het juiste accent op het juiste moment - en hij *wist* dit steeds. Hij, Orelio, wist ook zich in duizend rollen te doen herkennen en men ging in iedere creatie Orelio hooren als nu b.v. Louis Bouwmeester. Zoo bleef hij populair, juist omdat hij steeds Orelio bleef, de 'persoonlijkheid.' Men kon daarom van hem, buiten zijn opera-zanger- prestaties, volksliederen gaan hooren (b.v. Heyblom's Matrozenlied, liederen van Spoel, Andriessen e.a.) of een partij in een oratorium en men vond hem steeds terug, met waardoor hij boeide.

Hij was en bleef wat men noemt: een ster. Zulk een figuur, die nog over andere machten beschikt dan alleen de artistieke, wordt thans in de Nederlandsche

muziekdramatische kunst wel gemist. Bij opvoeringen door de Haagsche Fransche opera van Roosen konden wij het weer eens gewaar worden welk een macht een paar voortreffelijke stemmen kunnen ontwikkelen, zelfs als het niveau door een zekere lauwheid der overige spelers begint te dalen. Alles herstelde zich b.v. in een meeslepende slotacte: de stroom was er weer en de uitvoerenden verstonden elkaar.

Orelio is thans - en in letterlijken zin - van het tooneel verdwenen. Het feest van zijn 40-jarig zangersjubileum zal een hulde zijn aan de herinnering van zijn prestaties, die hem ook aan de buitenlandsche thaters roem bezorgden, en die bij de jongeren legendair blijven,

(1917)

De Muze en Stefan Partos

'Die jong sterven blijven eeuwig jong.'

In dezen tijd, dat het dagelijksch leven er hard en grauw uitziet, verliep de begrafenis van Stefan Partos, den jongen Hongaarschen violist, die in Nederland stierf, op meer dan eenvoudige wijze. Het vuur van den crematie-oven nam zijn aardsch hulsel in zich op. Er klonken geen orgels, er werd niet gesproken. Een talrijke menigte was toegestroomd, van verschillende oorden. Dat waren ongetwijfeld de velen, die het wonder van den *mensch* Partos in zijn gaafheid hadden gezien. Want de muziek lokte slechts om Partos te *zien*. Dit was de grootste ontdekking, voorwaar. Want inderdaad, zijn jonge wezen, rustend in een eigen stijl, een eigen gezonde gratie, spiegelde niet dien eigenaardigen strijd tusschen lichaam en ziel, die de virtuositeit al reeds spoedig ten doode opschrijft. Zij

was niet de laatste stervensglorie in een jong leven dat eigenlijk niet jong meer is. Daarom was Partos als musicus ook niet zulk een wonderbaarlijk virtuoos en eigenlijk ook geen muziekwonder. Hij speelde technische prullaria met een even eenvoudige rust als een mooi vioolconcert. Zijn muziek was slechts de uiting van een harmonie van zijn eigen wezen. Het is waar, Partos diende de virtuositeit, maar onwetend als kinderen doen en omdat hij onder bepaalde materieele omstandigheden moest spelen.

Zijn dood heeft ons allen getroffen. Sommigen meer dan zijn muziek misschien. Ook mij. Want deze dood was een dood gelijk de goden hem sterven, gelijk dien van een Li-tai-po, die door dolfijnen zingende werd weggevoerd. ‘Een occulte zelfmoord’ (van de ziel na een vervulden tijd), hoorde ik het eens door iemand qualificeeren.

Stefan Partos door de Muze weggevoerd, zou een Grieksch beeldhouwer dat onderwerp betiteld hebben. Wij allen hebben ons weer bezonnen op het mysterie, dat ons leven met den dood verbindt. Een dood kan ons soms als de schoonste geste van het leven voorkomen en dat leven, dat onze aandacht slechts algemeen trok eerst, tot een openbaring brengen, die ons bijna beschamen moet.

(Voorjaar 1920)

Eenige reproducenten

De virtuositeit van Eugen d'Albert

Virtuositeit draait ons vaak een rad voor de oogen. Eugen d'Albert, die met een geweldige kracht jaren terug zijn persoonlijkheid in den vloed der virtuozen handhaafde, die zich in de herinnering der menschen inspeelde door athletische

vertolkingen als wijlen zijn echtgenoote Teresa Carenno, hoewel dan zeer Europeesch en zonder den wind der steppen in zijn onstuimigheid, wordt sedert hij het keerpunt is genaderd - waar b.v. Schäfer uit de virtuositeit naar het sublieme overgaat - steeds futieler en materieeler in zijn eertijds zoo roemruchtige reproducties van meesterwerken der klavier-literatuur. Het stemt slechts ironisch over de gemakkelijke hypnose, waaronder het instinctieve publiek zich toch aan de meest banale accenten der virtuozen, indien zij slechts donderend zijn aangebracht, niet vermag te onttrekken en zich overgeeft. Ik hoorde d'Albert in Brahms' eerste pianoconcert, en in Beethoven's 4e concert beide even slordig, willekeurig en met een onbegrijpelijke pedaal gespeeld als een die zijn meesterschap aan de menigte zocht op te dringen met op de spits gedreven walstempo's (de eerste satz van Brahms' concert!) en allerlei blikken geluiden, dat zijn ‘non legato’-spel (à la Busoni?) uit een concertvleugel wist te slaan. Het is verwonderlijk dat men met aanbidding blijft spreken over dezen virtuoos, die niets meer kan dan zijn virtuositeit te laten verloopen, voor wie de muziek blijkbaar niets meer is dan om *op*-gespeeld te worden. d'Albert is zeer geweldig, ongetwijfeld, maar deze geweldige van den ouden stempel veroorlooft zich de meeste geweldige vrijheden, die, kritisch beschouwd niets anders zijn (heeft men hem met de partituur van het Beethoven en Brahms-concert in de hand gevolgd?) dan *onmacht*, daar de vitaliteit steeds alles had gedaan en nu de psyche niets meer vermag te dragen. Zoo staan wij thans tegenover hem. Maar hij zal nog jaren op het podium kunnen | verschijnen voordat het publiek van zijn vroegere bewondering afstand zal willen doen. Het gerenommeerde heeft een lang leven. d'Albert heeft dan ook den ironischen glimlach van de menschen, die zulks weten.

Er zij naar aanleiding hiervan nog eens nadrukkelijk op gewezen hoe de podiums door zulk een geest als van d'Albert worden bevolkt door den geest der critiek, die ook het publiek tegenover de prestaties der uitvoerenden plaatst. Waar de muziek, door de absoluut verkeerde stand van ons muziekleven tot op heden, niet meer haar fijnere contacten heeft behouden, is zij tot *demonstratie* opgewerkt, en de virtuositeit is er slechts om deze demonstratie steeds volkomener te maken. Wat eerst de uiting van een opvallende aanleg was, zooals het vioolspel van een Paganini of zelfs nog de vrije virtuositeit van een Franz Liszt, is later als maat voor alle prestaties, wilden zij volkomen zijn, gaan gelden. De voortdurende eisch der menschen tegenover elkaars technische vaardigheid heeft de grootste schuld, het gebrek aan aandacht voor het zuivere, en de vraag naar het hypnotiseerende door z.g. groote effecten. Wel als techniek heeft de virtuositeit bestaansredenen daar men zijn middelen niet volkomen genoeg kan beheerschen, maar waar ijdelheid de virtuositeit naar voren brengt (ijdelheid om de critiek, die van de menschen uitgaat, te overwinnen) is zij cultureel onding van de wanstaltgiste soort, die de voosheid van ons nog alles behalve zuiver muziekgenieten bloot legt.

Dirk Schäfer

Zoo langzamerhand wordt Dirk Schäfer een mythische figuur in onze concertzalen. Hij trad reeds op vóórdat de eigenaardige virtuozen-jongelingschap onzer tijden met haar wonderen en karakteristiek aan een woeliger concertleven nader relief gaf; en hoewel Schäfer nog geregeld op het podium verschijnt

voelen wij ondanks de voortdurende verinniging, die zijn spel ondergaat, hem steeds verder terugwijken naar de eenzaamheid. Zooals hij langs de straat gaat, wandelend en met zichzelf alleen, zoo zit hij voor zijn klavier; geheel voor zichzelf en met zijn eigen psyche. Hij speelt met gesloten oogen: zoover sluit hij zich af. Wel zelden voelen wij tot een mensch een grootere afstand van onszelve uitgaan, en zijn spel is ons toch zoo nabij, dat wij steeds ademhalen in de strakke aandacht, 'le silence de la musique,' gelijk de Franschen het noemen.

Zooals Schäfer b.v. (voorjaar 1918) op een zijner concerten Bach's dertig Goldberg-variaties speelde, waren wij een verre toehoorder bij een soort wonderlijke samenspraken tusschen 'God en de ziel,' als Thomas à Kempis er had kunnen opteekenen. Ik hoorde inderdaad de taal van Bach nog nooit zoo 'spreken.' Feitelijk waren deze variaties van Bach (die in hun tijd als 'Clavierübung' golden) voor Schäfer slechts aanleiding om tot een zijner subliemste momenten te komen. Daar was zijn kunst volmaakt evenwichtig, wij voelden een rijpheid, die een groot stadium ingaat en een ingehouden, diepe bewogenheid, waaraan alleen de teederste vingers vermogen uiting te geven.

Berthe Seroen

In een geschiedenis van de hedendaagsche muziek in Nederland zullen wij ongetwijfeld tot plicht hebben Berthe Seroen te noteeren als een der merkwaardigste - als ik niet bang was tè ver te gaan, zou ik zelfs willen zeggen: de merkwaardigste - figuren die mede werkten Nederland te vernieuwen in de sfeer der muzikale verruiming, zooals die van den Romaanschen geest uitgaat over de

wereld. Mevrouw Seroen begon hier haar werk met de bedoeling het Nederlandsche publiek eens nader kennis te laten maken met de nog onbekende werken van Franschen en Vlamingen, maar door haar buitengewone dispositie als kunstenares werd zij veel meer dan propagandiste: de zingende ziel van den geest dien zij wilde inleiden zelf. Zij is een merkwaardige lettré, die den tekst der liederen tot in zijn ook literair subtielste wendingen volgt, en zij kan, daar zij de techniek der gezangkunst zoo geheel meester is, volmaakt natuurlijk zingen en zonder de hinderlijke krachtverspilling van hen, die wel de overtuiging hebben maar nog niet de uitingsmiddelen beheerschen om die overtuiging ook geheel aan anderen over te brengen, dat wij ons op een feest bij haar gevoelen, waar alles reeds door haar geluid alleen mooi wordt. Ik ben er b.v. van overtuigd, dat de liedercyclus van J. Guy Ropartz (geb. 1864, leerling van Cesar Franck, Massenet en Dubois) ons veel minder gedaan zou hebben zonder haar superieure vertolking. Van Claude Debussy geeft Mevrouw Seroen ons wel *de* reproductie. Hier naast beheerscht zij Chausson en Chabrier even geniaal. Bewonderenswaardig is in alles haar elasticiteit, die ieder nuance rijk geschakeerd, en soms naar geheel verschillende liggingen van de stem overgaande, kan maken. Zelfs van een fortissimo, dat groot en op-fonteinend als bij Ilona Durigo klinkt, hooren we niet het minst te veel uitgedreven adem. Dat is werkelijk meesterlijk. Alle materie van het zingen is voortdurend opgelost en ons wezen staat steeds tegenover het kunstwerk alleen.

Paganini Schmuller

Voor de verbeelding, die eens bij de primitieve zielen den Dood met een vedel coryphee liet zijn van de middernachtelijken, vertoont de duivelskunstenaar zich nog altijd als violist. Hier verlcent de virtuositeit, die het meest identiek is met demonische wondertoeren, de menschelijke gedaante het zichtbaarst de teekenen der razernij. Wij zien als het ware de magie uitstroomen uit deze dorre, nerveuze vingers, uit de saamgeknepen gelaatstrekken, het verwrongen voorhoofd als in strijd onder den dwang der niet te bezweren machten, kortom het voorkomen wekt geheel den indruk van een door booze geesten bezetene; en wij kunnen ons, met dit voor oogen indenken hoe een roep van een figuur als b.v. de violist Paganini moest uitgaan, die hem, om vroeger bedreven misdaden, in verbinding met den duivel noemde. Wij weten hoe hij in Parijs zelf zijne verdediging moest opnemen door middel van een brief in de 'Revue musicale,' waarin hij o.m. zegt, naar aanleiding van een afbeelding welke van hem verspreid werd: Paganini en prison, 'Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grâce des fers qui auraient pu gêner mes bras -' Zoo zweepte men het bijgeloof en de afgunst tegen hem op en in ieder geval - het is waar - is er nooit over Paganini kunnen geschreven worden zonder dat de verbeelding hem in het wonderlijkste licht zag, waarvan Heine's schildering in de Florentinische Nächte het klassiek geworden voorbeeld is. Deze zoo dichte omneveling door legende en verbazing zal ons ook wel nimmer toelaten precies vast te stellen hoeveel de *muziek*-praestaties van deze suggestieve figuur inderdaad waard zijn geweest. Paganini was zeker meer dan

charlatan, zooals eenige modernen aannemen, en minder dan groot kunstenaar. Dat wijzen ons zijn composities uit, die een ernstigen geest verraden, hoewel wij er ons over verwonderen zullen hoe de virtuositeit in b.v. het door hem zelf gecomponeerd vioolconcert in D, dat nog heden ten dage gespeeld wordt, daarin allerminst verbluffend is! Het is dus wel zeker dat behalve een ongetwijfeld aanwezige stok-vaardigheid, een zeker demonisme in zijn wijze van optreden, die wij van zijn magere geestelijke verschijning op plaatjes kunnen voelen uitgaan, het publiek onder den ban heeft gehouden.

Ik - en wij allen wellicht - dacht onwillekeurig aan Paganini toen Alexander Schmuller voor het eerst op een onzer concertpodiums verscheen. Ik dacht dat het Hoffmanniaansche proza levend ging worden, nadat ik Kreisleriana had gelezen. De verschijning had de suggestie daartoe. Klein, tenger met nerveuze gebaren als een geestesziener, een wonderlijk groot hoofd, markant omlijnd, met vreemdsoortig in den nek geworpen haren, en vooral een lange magere hand met verdraaide vingers. Maar toen hij begon te spelen week alle voorbereiding tot een hallucinatie. Het was een rustige ziel die zich uitte, - ondanks de Russische afkomst, die zich echter nergens in zijn spel, dan alleen in een geschiktheid voor cosmopolitisme vertoont -, een degelijke, muzikale ziel zonder afgronden, zonder mystieke bezweringen of spookachtige verbeeldingen. Was het voor sommigen misschien een heimelijke desillusie? Wat hij speelde was helder en met een overwogen voordracht. Schmuller zal het steeds vreemd blijven, dat zijn figuur opschudding verwekt, waar hij gaat onder de menschen of speelt in de concertzalen. Hij is zoozeer ras-musicus, dat hij iedere poging tot wonder-

baarlijkheid met afschuw van zich zal werpen. Hij is virtuoos en zal als zoodanig ook gekend willen worden, maar hij is dat nooit met uitbuiting van zijn verschijning. Hij is op het podium ten slotte eerder een groot kind dan een demon. - Belachelijk bijgeloof, dat ons nog bezig houdt!. De leerlingen van het Conservatorium, waar Schmuller les geeft in het vioolspel, zullen u kunnen zeggen dat hij een eenvoudig, scherp luisterende, zakelijke en vriendelijke leermeester is, en zijn uitgebreide kennis van de viool-techniek hun tot menigerlei voordeel strekt.

Willem Mengelberg's faits et gestes

Delphisch pratend

Wat denkt u van Weingartner?
‘Een goed componist.’
En als dirigent?
‘Ook goed.’
En Mahler?
‘Een uitstekend dirigent.’
En als componist?
‘Ook uitstekend.’
En Schumann?
‘Schumann is zeer romantisch.’
Vindt u Reger niet zeer ingewikkeld?

‘Hij weet altijd wat hij wil.’
Strauss?
‘Schitterend dirigent en terecht beroemd componist.’
Wat denkt u van Beethoven?
‘O, ik deel de bewondering der wereld.’
Debussy?
‘Charmante man. Zijn “Pelleas” is vol atmosfeer.’
Brahms?
‘Diepe gedachten, ernstig, degelijk doorwerkt, klassieke vorm.’
Is er een of andere componist die u niet erg bewondert?
‘Wel, hm, dat komt er minder op aan, vindt u niet?’

Geïnterviewd

Men zegt dat Mengelberg op de volgende manier zich over een reis als gast-dirigent naar Parijs heeft uitgelaten tegenover een Handelsblad interviewer, maar het is misschien niet waar:

‘.....Nou, ik heb in Parijs slecht gegeten en gedronken. 200 francs voor een glas punch. Het leek wel of de lui daar met marken rekenen. Aardige truc anders met die Hollandsche guldens. Mijn Duitsche vrienden die mijn orkest een avondje dirigeeren, of als solist spelen, verdienen aan wat voor mij maar een zakgeldje is, alleen al een fortuintje als zij het in marken omzetten. Maar dat doet hier niet ter zake. De eene dienst is de andere waard -

Beleefd werd ik in Parijs ook niet ontvangen. Dat begon al aan den Franschen

grens. Daar vroegen de douanen: Ben jij Willem van Holland? Ik dacht eerst dat het een compliment was, maar later heb ik leeren begrijpen dat het zooveel wilde zeggen als: Ben jij die kerel, die.....

Aan den trein was niemand. Op de repetitie vertelde het orkest mij, dat de kruier vergeten had mij bij aankomst in mijn hotel te melden, dat *niemand* mij zou verwelkomen. Rare gewoonten hebben ze tegenwoordig in Parijs, meneer! Toen ik goed en wel op mijn hotelkamer zat - het leek er Siberië, kolen zijn in Frankrijk even zeldzaam als diamanten. De laatste hangen in een collier om den hals van Mevrouw Poincarré - nu toen ik daar op mijn hotel-kamer zat en bevroor, werd een brief gebracht van onzen Hollandschen gezant in Parijs, Jhr. Loudon. Ik dacht: lekker, dat is zeker een uitnoodiging om te komen dineeren, kan ik gratis bikken. Want ik had mij na de 200 francs voor dat glas punch maar niet gerealiseerd wat een heel diner dan wel zou kosten! - maar mis hoor: onze gezant noodigde mij allervriendelijkst uit *niet* te komen dineeren. Ik dacht: dat zijn natuurlijk de nieuwste manieren in een tijd, dat ieder armoe lijdt en nauwelijks voor zichzelf eten heeft.

Nou, toen ben ik maar wat gaan wandelen. Ja, en toen zag ik schilderijen, en op straat zag ik japonnen. Nou, en toen zag ik dat het Rijksmuseum het Louvre niet is, en Hirsch niet Parijs. Dat kunt u ook zien als u uw oogen gebruikt.

Hoe ik het Colonne-orkest vond? Nou, meneer dat is niet het Amsterdamsche. De kerels spelen voor de recette, hoor ik. Die strijken zij dan zeker zelf op, want ik kreeg vrijwel niets. Niet eens 50.000 pop per avond, zooals ik dat gewoon ben. Het is een schandelijk Bolsjewisme daar. Neen, dan is het in Amsterdam anders. Daar speelt het orkest voor de buitenlandsche solisten. Ik heb daarom - tusschen

haakjes - goed aan mijn buitenlandsche vrienden gedacht, vooral de Duitsche, die dan nog dat extra voordeeltje hebben met die Hollandsche guldens

Het muziekleven in Parijs is niet veel zaaks. Er kwamen een paar jongetjes van de nieuwe Fransche school aan mijn deur: of ik hun werk niet eens wilde zien. Toen was ik werkelijk verontwaardigd, dat ze nog al niet wisten, dat ik daar niet van weten wil en dat ik niet voor niets in de heele wereld den naam heb van pro-Duitsch te zijn. Want dat *ben* ik, meneer. U mag het gerust in de krant zetten.

Nou meneer, ik denk dat uw halven kolom vol is, niet waar? Ik praat nooit langer dan een halven kolom Handelsblad. Dus, meneer.....'

Op de Mahler-pyramide

Ik heb de Mahler-pyramide te Amsterdam zien oprichten. Ik heb de muzikale offerande gezien, als de hemelvaart van een mandarijn. Ik heb Mengelberg de Mahler-pyramide zien bestijgen als een altaar der roem. Wie was hier triomphator: Mengelberg, die jubileerde (25-jarig) of Mahler, die gefêteerd werd?

Het feest is imposant van opzet, de geheele Europeesche muzikale wereld is vereenigd. Rondom mij is het vol vreemdelingen. Daar is Prof. Waldemar von Baussnern, die hier eens dirigeerde en het laatste stuk van zijn programma, een eigen symphonie (eigenlijk waren het allemaal eigen symphonieën) voor een leege zaal speelde. Nu staat hij met de zegevierende ironie van den overwinnaar zijn lange, witte snorren op te winden.

Daar zijn de Weensche journalisten, die er uitzien of zij van een Derby-wedren

komen, de mantels hunner dames over den arm, en verrekijkers aan lange riemen om den hals. Welke vizioenaire horizont willen zij gaan bespieden? Zullen zij straks het oogglas richten naar een verre trompet, die in de inleiding van Mahlers eerste symphonie de lente laat losschateren? Zoek hem niet. Hij blaast ‘achter de schermen.’ Zoo aanstonds daalt zijn brave eigenaar met hem het trapje af naar het orkest, dat ongestoord door speelt en hem, zonder verder een blik, weer in zijn rijen opneemt.

Er zijn veel Duitschers. Het meest journalisten, die vaak zes of zeven bladen vertegenwoordigen. Daar is ook Alfredo Casella, de Italiaan, doodmoe en stil. Deze was Mahlers vriend, gelijk de Weensche professoren Guido Adler en Richard Specht, die biographieën van Mähler schreven. Maar Casella gaat zwijgend rond als op een lijkplechtigheid, en de Weeners laten hun gesprekken ongedwongen, als in een café, klinken.

Deze buitenlanders zijn het internationaal karakter van het feest. ‘Vrienden’ en ‘vijanden’ vereenigen zich in den glans van een groote kunst, die Mahler hun naliet. Ik voel werkelijk dat er een belangrijk oogenblik is aangebroken. Het koor kon de stemming verhoogd hebben, door dit oogenblik te celebreeren met Beethoven's ‘Freude’-slotkoor: Seid umschlungen, Millionen!

Maar de muziek van Mahler heft aan.

Het is nog ‘kleine’ muziek, een koorwerkje, eenige liederen.

In het koorwerkje ‘Das Klagende Lied’ leven nog de illusies van den jongeling Mahler, een verre, droomgelijke phantastiek als van sagen en ridderverhalen uit den kindertijd. Het eenige werk onder de jeugdwerken, dat Mahler genoeg

met zijn hart verweven gevoelde om het het voortbestaan te gunnen. Een voortbestaan meer voor zich zelven dan voor ons, die er slechts Mahler-embryo's in hooren, welke men er uit kan halen en vergelijken met hun verdere gedaante in de komende symphonieën.

In de muziek zal de schoone kern blijven dien ik verlang te zien. Mengelberg ontplooit de geheele schoonheid van zijn rythmische krachten, vult de ruimten met zijn prachtige rythmische evenwichten: de tooverbeelden der plastische verhoudingen, symmetrie en rythme, ruimte en tijd ineen gepaard, die uit de dynamiek der muziek verrijzen. De accenten dringen zich in de gemoederen, als rechtstreeks aan de gebaren der ziel ontsprongen.

De taak is enorm. Telkenmale moet de wereld van Mahler in iedere symphonie opnieuw geschapen worden. De taak is te zwaar. Ook de vitale krachten van den dirigent kunnen uitgeput geraken bij het ‘oproepen der Geesten.’ Dan laten deze Geesten zich niet meer oproepen. In de 3de symphonie is het even alsof de ziel zich niet meer kan projecteeren, niet meer de Genade weet af te dwingen in de hymne van het slot-adagio, zoodat wij alleen maar door Mengelberg's gebaren een systeem van vormen meesterlijk voor den geest zien gebracht.

Doch bij een volgende symphonie heeft Mengelberg zijn frissche kracht herkregen.

Dan gaat het ‘feest’ een kritiek stadium in. De symphonieën 5 en 6 komen. De 5de wordt nog een aangrijpend vizioen, samenvattend, wat er in Mahler's innerlijk met deze nieuwe levensperiode veranderd is. Maar de 6de strandt op

de uitputting van den dirigent, die dezen hellezang, welke aan Dostojewski's opperste demonen in muziek stem schijnt te willen verleenen, niet meer aan kan, aandurft. En de razernij dier muziek, de tragische fataliteit, symbolisch gekroond door het wilde, gemoedsverscheurende dur-moll-motief, gaat over ons heen, voorbij aan dit 'feest', waar zij niet gehoord behoeft te worden.

En vonnist dit 'feest' tegelijk!

Ja, dit verontrustte ons voortdurend op dit Mahlerfeest: dat de muziek Mahler hier meer verborg dan openbaar maakte, dat zij klonk, maar feitelijk geen weg naar *deze* ooren vond, dat 'Mahler' - een naam, die eens een woord, een toover-spreuk zal kunnen zijn - hier niet aanwezig kon zijn, terwijl alles 'Mahler' uithing. Wij hebben het zelf niet geweten en ons het geheel zijner werken voor oogen gesteld als zulk een gebeurtenis, zulk een macht, dat het onze herinneringen aan de vervoerende goddelijkheden uit aparte vertolkingen nog verre zou overtreffen. Het was nu alsof, naar het woord van Nietzsche, 'Manches nicht laut werden dürfte.' En dat het niet, juist nu niet, 'Ereignis' werd, nu ons geheele verlangen, met de lichtende herinneringen van het zegefeest der 8ste symphonie, een alles achter zich latende triomf van Mahler's muziek, als een verhooging der hulde en vereering had willen beleven, heeft wellicht velen met mij, die Mahler zulk een diepe erkentelijkheid toedragen, verdrietig gestemd. Misschien was er in sommige harten wel twijfel aan Mahler gerezen. Maar laten dezulken de woorden van Nietzsche nog eens overdenken: 'Eerst wanneer gij mij verlaten hebt, zult gij mij weer vinden.' En deze feest-Mahler moest wel verlaten worden door hen, die om hem, niet om het feest en het jubileum kwamen.....

‘Das Lied von der Erde,’ Mahler's gaafste en beheerschte werk, het ontbloeide niet. Als een groot treurgezang, te groot, te naakt, te onmiddellijk, overstemde het laatste werk, de 9de symphonie, de vorige indrukken. De menschen gingen gedrukt naar huis. Zij, die niet verstonden, moesten toch zwijgen onder een onverklaarbare macht, die zwijgen gebood.

O, Mahler-feest!

Maar de auto's razen weer aan, toeteren hel. De voorname bezoekers stappen in, kostbare toiletten schitteren voor het laatst op onder het licht van een lantaarn. De restaurants stroomen vol. Men vergeet. ‘Panta rei,’ zong Mahler's vroegste klaagzang al.

Het feest is beeindigd. De journalist neemt afscheid in zijn krant van de ‘Europeesche gebeurtenis.’ Men bericht dat Mengelberg naar een sanatorium vertrekt.

(Mei 1920)

Jubileerend

Thans is het tijd om in de snaren te grijpen. En ook wij heffen de ode aan.

Een terugblik. En een eerbiedige bekentenis.

Vooral een *eerlijke* bekentenis: dat de grootheid van Mengelberg er nimmer onder heeft kunnen lijden, dat men hem persoonlijk vele fouten heeft moeten nawijzen. Dat zij wel in details, maar niet in haar karakter getroffen kon worden. Dat men Mengelberg veel kan nadragen, dat zijn muziekpolitiek verkeerd gericht was, dat hij ‘eigenaardig’ kon zijn (volgens de pro domo-speech van den Heer

van Rees), maar dat men hem niet kan *verkleinen*. Want in hem is iets, dat zich ook in zijn fouten doet kennen, iets van die waarlijke grootheid, waarvoor geen maten meer zijn. En dat iets hebben wij allen, vriend zoowel als vijand, wel eenmaal eens moeten voelen - en erkennen.

Mengelberg staat in een moeilijke verhouding tot de onsterfelijkheid. Het dirigentengebaar kan helaas niet anders overgeleverd worden dan door de herinnering (wij zijn er nog niet aan toe dirigenten te filmen, zooals in Duitschland). Maar wat dat dirigenten-gebaar heeft *uitgewerkt*, dat zal overgeleverd worden aan de nieuwe generatie. Mengelberg heeft met dat gebaar, dat zijn gansche wezen, zijn wilskracht en zijn visie uitdrukt, gearbeid aan een 'klankenwereld,' die daardoor langzamerhand aan vorm duidelijkheid gewonnen.

Er is veel gespeecht op den huldigingsavond, die Mengelberg met openbare goddelijkheid ging omkleeden. Maar geen dezer talrijke heeren, die waarschijnlijk met verrukking hun eigen redevoering den volgenden ochtend in de krant terug vonden, heeft de figuur Mengelberg waarlijk geschetst. 'Koning der klanken' bleef de hoogste lyrische stijging, waartoe de formuleerings-wijze het bracht. Mengelberg, die juist uit een badplaats een nieuwe jeugd was gaan putten, stond daarbij en glimlachte. En toen hij zelf moest spreken, echode hij de leege onbeduidendheid van al die, wel vaak goed bedoelde, aanspraakjes terug. Men heeft in Nederland een treurige manier om de kunst te huldigen. Het leek een familiefeest. De grootheid van Mengelberg, die men hier eerde, was niet tegenwoordig. Niemand was er hier, die Mengelberg's arbeidswijze en houding jegens de muziek schetste, zijn magiërschap, waarin toch zijn roem zetelt. Niemand gaf de figuur Mengelberg aan zooals zij voor ons is gaan bestaan

in dat volledige contact tusschen wil en lichaam, de magie, die van het vorm-beheerschend en in zijn bezielde plastiek *juist treffende* gebaar uitgaat, hetwelk hem toeliet voor de muzikale herschepping te werken zooals hij deed, en niemand legde den nadruk op deze kostbaarheid, die niet telkens opnieuw in een mensch wordt aangetroffen. Dit was Mengelberg's waarlijke ‘eenig’-heid; want dit volledige contact drukte tevens de geheele ‘persoonlijkheid’ uit, en een persoonlijkheid is niet na te volgen of over te leveren.

Mengelberg is 19e-eeuwer in zijn wil als dirigent. Gelijk alle energie-ontplooiingen der 19e eeuwsche grooten, gelijk ook de scheppingen van den componist Mahler, met wien Mengelberg zich langzamerhand in één adem heeft laten noemen, is deze een laatste consequentie, een consequentie, die, door wat in haar verzameld uitgesproken werd, geen consequentie meer kan hebben. Zooals Mahler de laatste was onder de componisten, die het beest van den Apocalyps bereden, en in de hand hielden, zoo is Mengelberg de laatste der Titanische dirigenten, die, met een Napoleontische allure, om de beurt de verschillende kanten van dat groote mysterie: de muzikale schepping, naar voren konden wenden: Strauss en Mahler, Tschaikowsky en Beethoven, Brahms en Wagner. - Hij tooverde ons de werelden der muziek voor met een duidelijkheid alsof het medium van den geest, dien hij aan het woord liet, in hem zetelde. Hij gaf even volmaakt Strauss met diens chargeerende sabelkletterende grootheid als den instinctieven Kosmos-aanroep van Mahler. Hij gaf zich weg aan de wringende wanhoop van een Tschaikowsky en reproduceerde tegelijk volmaakt de serene kalmte van het adagio van Beethoven's Vierde Symphonie. Alleen de nieuwe tijd lag hem te ver om zich er in te willen verdiepen, en ook in zijn voorkeur

was hij ‘eigenaardig.’ Zijn houding tegenover de moderne Fransche muziek is al genoeg becritiseerd.

Een en ander samenvattende: Mengelberg is de laatste en wellicht volledigste vorm, waaronder ons de Dirigent voor oogen is gaan staan.

Laten wij derhalve op zijn jubileum hem ook als zoodanig herdenken, zonder verder voorbehoud. -

(April 1920)

Het mausoleum der muziek

Teresa Carreno

Zij was wel een der markantste verschijningen uit die eerste glansperiode, toen het technische virtuozendom zich begon te ontwikkelen in nog wezenlijke kunstenaars, die n.l. hun kunst en reproductie in aanpassing brachten met de uitbreiding en versterking der instrumenten zooals de loop der 19e eeuw die opleverde. Zij was zoo zeer opvallend en groot in haar kunst, doordat zij volop *natuur* bleef zelfs in de wijdste expansie van haar technisch kunnen, vrij van wat bij de virtuozen van een latere periode tot een soort dressuur zou gaan ontaarden, en doordat zij haar muziek beheerschte vanuit dien geest der ruimte, die het atmosferisch voorrecht was van haar Venezolaansch geboorteland.

Hoewel een klavier-virtuoze, die het beeldingsvermogen en de klank-omvang van haar instrument wezenlijk tot aan het uiterste benutte, heeft zij, mede door, laat ik zeggen, het natuurlijke en gezonde instinct voor de juiste verhoudingen zich nooit verloren in die toetsen-rammeiende kracht-patserij, die vooral de Duitsche virtuozen in de reproductie het muzikale voorrecht van hun ras schenen te vinden. Haar grootste wil was er op gericht in de werken die monumentaliteit te benaderen, die zij zelve, in uiterlijk en wezen een groote en stijlvolle vrouw, in het leven verpersoonlijkte. Als zoovele der eerste grooten in die tweede helft der 19e eeuw zocht zij in alles zich zelve uit te beelden, en werden die werken haar geliefdsten, waarin zij aan zich zelve en dit forsche innerlijk het meeste ruimte en uitbreiding kon verschaffen. Zij koos niet in de eerste plaats het werk

om een rijkdom van virtuozen-materiaal. Haar repertoire telde het 5de Beethoven-concert, de Tschaikowsky-concerten, Liszt, Rubenstein, allen werken, waarin zij wijde perspectieven zag geopend voor de uiting van een naar aanleg groot, schier klassiek-groot, temperament, en waar zij in opging met een verheugenis des levens, die voor wie haar gehoord hebben iets onvergetelijks blijft. Deze vrouw was inderdaad bijzonder bevoorrecht, ‘ein glücklicher Wurf der Allmutter Natur,’ zooals een Duitscher eens, wel verrassend, haar aanleg en wezen aanduidde.

Teresa Carreno was in de eerste plaats klavier-virtuoze, geen propagandiste. Toch heeft zij, een Venezolaansche ministers-dochter, zich tijdens een bewogen leven in velerlei ondernemingen gestoken, tot een opera-directie toe. Drie huwelijken, waarvan het laatste met den bekenden pianist Eugen d'Albert, leerden haar de vrijheid niet vergeten, waaraan een zekere Zuidelijke bewegelijkheid in het dagelijksche leven behoefte had. Na haar Europeesche triomfen stak zij voor goed naar de Nieuwe Wereld over; slechts een enkele maal zag men haar hier nog terug.

In de latere jaren heeft zij zich veel moeite gegeven voor de meerdere bekendheid van de muziek van den Amerikaan Mac Dowell, een muziek, die in Europa eerst geen aandacht scheen te verdienen en waarbij men onder het lichtelijk tintje Schumann-romantiek, dat sommige stukken aan zich hadden, de diepoorspronkelijke oerklanken van een Amerikaansch woudleven, van Indiaansche gongs en van negermelodieën er in onopgemerkt voorbij ging.

Adeline Patti

Adeline Patti, de in 1843 te Madrid geboren en dezer dagen gestorven opera-zangeres heeft het zeldzame talent getoond de roem van haar stem in alle glans te hebben kunnen bewaren. Met een buitengewone kennis van de psychologie der beroemdheid heeft zij de menschheid slechts kort voor de wonderbaarlijke vogel-qualiteiten van haar stem in bewondering laten staan. Voordat men bekomen was, had Adeline Patti zich reeds, veilig voor alle dedadence, door een ijver-zuchtigen Zweedschen graaf in een laatste huwelijk laten opsluiten.

Wij hebben haar niet meer gekend. Onze jongere generatie moest nog geboren worden toen Patti reeds ophield te zingen. Haar faam wordt gedekt door de eerbied van onze grootouders, die de nachtegalen-geluiden tot het hoogste wat de zangkunst kon bereiken, achtten. Volgens hen moet haar roem hierin ontzaggelijk zijn geweest. Zij maakte de glansperiode der Italiaansche Opera te Parijs mede, nadat zij als jeugdig sopraantje in Rossini's ‘Barbier de Séville’ debuteerde. Haar zeer natuurlijk ontwikkelde stem jubelde verrassend boven alle purperen tronen, bordpapieren bergen en blikken zwaarden uit. Doordat zij mét onze grootouders verdween, was zij voor ons reeds zoo zeer legende geworden, dat het een vergissing van de almanak leek, toen de couranten dezer dagen het berichtje van haar dood brachten. Wij huldigen haar thans zooals wij datgene huldigen, waarvan de eerbied er voor ons reeds aan de wieg werd voor gezegd.

(1919)

Dionysos' Fluit

Een Phantasie

I

De Oostenrijksche schrijver Hermann Bahr geeft in het Wiener Zeitschrift für Musik de volgende definitie van muziek:

'Ik ben van oordeel, dat muziek niets anders is dan het gevoel van het verdrongen oerwezen in ons. Wij bevinden ons in een menschelijke samenleving, die, niet in staat, den zuiveren natuurmensch in zich op te nemen, hem dermate pasklaar maakt, dat een vreedzaam verkeer onder zekere voorwaarden althans mogelijk is. Hoeveel dat den mensch kost, of hij dat vreedzame verkeer niet te duur betaalt, of het per slot van rekening misschien niet allen bedriegt, we zijn nog niet zoover, dat we die vragen kunnen beantwoorden. De samenleving laat ons geen keus. Zooals zij den mensch noodig heeft, zoo vormt zij hem, en zoo moeten we zijn; maar de herinnering blijft onbestemd in ons leven. Laat men het noemen: de herinnering aan den Chaos: Herinneringen aan de landloopers, zeeroovers, menscheneters, die wij eens waren. En de herinnering aan het feit, dat in den mensch meer is, dan hij in den engen vorm van het ons nu veroorloofde leven hebben mag, meer kracht, meer hartstocht, van groot, koen en geluk-belovend streven. Herinnering aan een verleden, dat wellicht nog eens voor ons toekomst zal worden ..... Als het stille, vergeten deel der menschheid, dat in de burgerlijke verhoudingen niet past

en dus verwijderd wordt, als deze mensch in ons opklinkt, dan noemen we dat muziek.'

De geciteerde stoutmoedige definitie beslaat een te groot gedeelte van de waarheid om te kunnen volstaan met haar maar een 'halve waarheid' te noemen. Ontdaan van het literaire spreekt er een zin voor opmerken uit, die gelijk kan hebben.

Reeds Nietszche wees op de aanwezigheid van een oer-staat in den mensch, die tot taal de muziek zou hebben. Hij noemde dezen oer-staat 'Dionysos'. De muziek was de oer-taal van Dionysos, de muziek van Dionysos' fluit.

Ongetwijfeld is een der grootste magieën, die door de muziek hebben vermogen te werken die der Levenskracht geweest. Evenals in het verleden van den mensch de mensch van voorheen rust, een verleden, dat uit zijn primitieve, ongebreidelde, onmiddellijke levenskracht stamt, houdt de muziek een verleden in zich bewaard, dat, eenmaal uit zijn diepe stilte van latent-geworden zijn, uit zijn onderbewuste tot zijn bovenbewuste krachten herwekt, de huiveringwekkendste mogelijkheden open stelt, waarbij den mensch de sterrebeelden toe vallen!

Laat Dionysos' fluit deze tonen uit het verleden nogmaals blazen, die aanvankelijk alleen door de natuur en de sterren zijn beluisterd geworden. Zij het dan (helaas) alleen nog voor het oor onzer phantasie.

II

‘Les satyres sont morts. La trace que tu vois ici est celle d'un bouc.’

Wij hebben in de laatste helft der vorige eeuw bij onzen speurtocht tusschen de ruïnen van het Grieksche verleden marmers opgegraven, waarin magische teekens gegrift stonden, die eens aan zijn muziek moeten hebben toebehoord. Maar de orgiastische fluit-wijzen zijn verstomd. Voorden overvloed der droomen, der phantastische verten die oplichten uit de overlevering - meer verhaal dan werkelijkheid - der Dionysische orgieën, der woeste lentelijke uitbundigheid, die de bezeten menschen in stoeten en optochten langs de wegen der natuur voerde, bont met bloemen bekransd, vervuld van een schreeuw, die het geluid van een God met dat van een bok vermengt, de gelukzaligheid uitend eener algemeenschap: mensch grenzenloos in natuur en natuur grenzenloos in mensch, - voor dezen geestdrift is wat wij vonden - de werkelijkheid nu - maar ‘la trace d'un bouc’.

Op een graf zonder naam blaast, als een levende kleine sarcophaag, een eenzaam herdertje zijn melancholisch-pastorale fluit-gamma. Een eeuwenoude stilte hangt over de valleien. Het Grieksche leven is voorbij, en de Dionysische muziek dier tijden is met het Grieksche leven verstomd. Dionysos, de God der Dionysiën, is dood.

Maar zijn ‘holde Wahnsinn’ leeft. -

Ook Dionysos' oude fluit vonden wij.

Het is het instrument dier barbaren, waaraan de Grieken hun schoonheid,

immers hun strijd te danken hebben. De kithara van Apollo zou nimmer het attribuut der Apollinische verhevenheid zijn geworden, wanneer zij niet uit den strijd met den ruigen sater en diens Pansfluit als teeken der overwinning was weergekeerd.

Maar hoedt u voor Dionysos' oude fluit!

Kent ge de legende van den speelman, die langs den weg een doodsbeentje opraapte en er een fluitje uit sneed, en welk een klagend lied, een drama van een verslagene er toen uit op klonk?

Hoedt u voor Dionysos' fluit. Zij zou de geboorte van de zon, de maan en de sterren uit het chaotische niets kunnen omhoog fluiten, de vorming der aarde uit de gesteenten en de wording van alle leven, vanaf de stoeten der voorwereldlijke gedrochten tot de hedendaagsche verfijnde levensgedaanten, evenals uit het diepste hart van den mensch de zeeroover, de vagebond, de menscheneter zou kunnen opstaan, die er sinds eeuwen in rust. -

De Dionysos van Hellas, de gesocialiseerde Dionysos, het aanschouwelijk symbool van hoe de Grieksche mensch en het Grieksche leven bloeide, is dood. Maar:

Aan Dionysos de waarde van het leven terugvinden; aan Dionysos beleven hoe de Grieksche mensch geworden is, dien wij verloren hebben en waarvan de prachtigste standbeelden, hoezeer ook eeuwige monumenten, slechts monumenten blijven op graven zonder naam, - dat is de hoop op een ideale schoonheid herwinnen, de schoonheid, die niet geschonken is, maar veroverd: een over-

winning, zooals deze in den Griek bevochten werd op het matelooze, wilde en Aziatische in zijn ondergrond.

Daarom, de Apollinische schoonheid der muziek is niet mogelijk zonder Dionysos' fluit.

III

Derhalve: Geen muziek kan Apollinisch worden, die niet eerst Dionysisch is geweest, op het Dionysische is gewonnen. De mensch vergeet te vaak zich zelf als schakel in den keten van dier tot God.

Wanneer Nietzsche zijn ‘Dionysos’ voorhoudt aan eene menschheid, die reeds den Griekschen Apollo heeft gezien, dan is zulks omdat wij den Griekschen mensch verloren hebben.

- Daarom, ook de muziek heeft weer behoefte aan een ‘God, die kan dansen’. Geen philosophie. Weer een muzikaal geheel, waarin men van zichzelven uitrust en over zichzelf kan lachen. Zooals misschien componisten, als Darius Milhaus voor werken van Cocteau, gaan componeeren in den vorm van het ‘spectacle concert’, een soort muzikale accrobatie, clowns, die zich op de noten eener muziek bewegen met gebaren van het alledaagsche leven, *een spel der muziek*, zooals waarvan de manifesten van Pratella en Marinetti getuigen, dat ‘produit la gamme entière du rire et du sourire pour détendre les nerfs. Par son rythme dansant accéleré entrainant il tire de force les ames les plus lentes de leur torpeur et leur impose de courir’.

Of een muziek als de muziek van een vogelgeest, als Diepenbrock's ouverture voor de ‘Vogels’ van Aristophanes.

Geen formules, geen regels. Muziek en musiciens, zooals de troubadours er waren of de Chineesche lettrés of Claude Debussy. Muziek als de mondstukken der innerlijke wereld. Geen studeerkamer-muziek, die Apollo's van gips vervaardigt. Muziek, geroofd uit de lucht. Geestdriftige bewegingsmuziek als in Mahlers muzikale magie. Overdracht der levensvreugde in de gebaren der muziek. (Mahler was feitelijk nog te veel wereld-Atlas-geest).

Er liggen in de toekomst der muziek vele dingen weggelegd. Ik geloof dat zij, wat den vorm betreft, zich weer met de menschelijke samenleving zal gaan socialiseeren. Wij zullen weer - eens - een spel der muziek willen zien spelen zooals de muziek zelf in ‘klanken’ speelde bij musiciens als waarvan Debussy de cultureele ‘esprit de finesse’ is. Muziek verwijdt zich met de manier, waarop de menschheid haar longen voor nieuwe lucht uitzet en zij blijft evenzeer physiek als geestelijk. Daarom moeten soms ook in de wereld der muziek de heilige tempels omgeworpen worden, opdat nieuwe barbaren met fluiten en cymbalen binnentrekken.

Over de muziek volgens de Chineezen

I

Eerst over Wij en de Chineezen.

Het verre Oosten was voor Europa langen tijd het land der zonderlingen en der magie. Een bekoorlijke bizarriteit brachten de lakdoosjes met paarlemoer, de porceleinen vazen met vreemd verdraaide vrouwtjes en bonte vogels, de reusachtige tochtschermen met phantastisch en ongewoon ontworpen dieren er op, over uit dat slechts door koopvaarders bereisde gebied. In deftige Europeesche behuizingen werden porceleinen poppetjes met knikkende hoofden een kinderachtige versiering voor etagèretjes en het ordinairste boudoirtje had nog zijn Japansche waaiers.

In den beginne zijn dit zeer zeker kostbare en kunstige dingen geweest, die tegelijk met de gevangen koningstijgers werden aangevoerd. Het waren kunstschatten, hoog in prijs, al gold de kunstwaarde meer naar het fijne materiaal, het gave, teere porcelein of het strakke rijstvelijn der schermen, dan naar het begrepen schoon van den arbeid zelf. Dat de mode ze tot den deftigen inboedel ging rekenen, bewijst de vloed van imitatie-Chineesch, die heel spoedig een aparte industrie in het leven riep.

Ook in de kunst deed zich een zucht naar China-imitatie gelden. In het 17de eeuwsche Holland onderging o.a. ons beroemde Delftsch den invloed. Het was zuivere nabootsing wat deze artiesten gaven, alles wat de figuren Chineesch deed zijn - behalve de doorvoelde nuance. De vrouwtjes, de vogels

kwamen getrouw over, maar het werden Europeesche Chineesjes, zonder het Oostersche en magische accent er in. Dit is merkwaardig op te merken en eigenlijk ook zeer natuurlijk: wat moesten de Europeanen, die geen Oosterlingen zijn en de dingen heel anders beleven, ook van de Chineezen begrijpen dan wat onze kinderen begrijpen uit hun prentenboeken: dat zij wijde mouwen hebben, scheel zien en lange staarten aankweeken en hun vrouwen op bespottelijk kleine voetjes laten loopen? Niet waar: het land der zonderlingen? Hun draak is voor vreemde oogen hun beste symbool! De Venetiaan Marco Polo beschreef reeds ± 1270 in zijn reisjournalen, welke later in druk verschenen, dit volk wel anders, maar wie las deze geschriften, waarvoor niemand trouwens kon noch wilde instaan? Een ingeroeste traditie deed Europa bij zijn minachtend-medelijdend lachje over dat zonderlinge China volharden.

En toch voelde het zich heimelijk aangetrokken.

Er was daar toch iets, dat nooit geheel onthuld scheen, dat als een wonderlijke magie achter de geteekende karakters zijner vreemde boeken moest leven, iets dat in raadselachtigheid het Sphinxen-gelaat naderde. De Europeesche eigendunk was ten slotte over de mogelijkheden van dit China toch niet geheel gerust.

Zoo ontstond het ‘ras’ der sinologen. Met behulp van de kennis der taal moest er klaarheid gebracht worden.

Zij, die den omslachtigen en zeer ijverigen arbeid dier sinologen met een beetje veel moed hebben doorgeworsteld, weten, dat ook hier het Chineesch vreemdsoortig gehanteerd werd. De eerste vertalingen van Chineesche wijsgeeren - zij verschenen in de 18de eeuw - waren het zonderlingste mengsel

van vermoedens en verbeteringen van het origineel. Voor Europeesche begrippen was het onvereenigbaar, dat dit volk een begrip over een Godheid zou hebben, dat klaarder, primitiever, en alomvattender was dan de Godheid der onophoudelijke synodes en Bijbel-twisten. Bovendien was het heidensch. In één woord: het is duidelijk, dat in deze vertalingen van het oorspronkelijke niet veel over kwam.

De 19de eeuw heeft over het algemeen een grootere ontvankelijkheid voor het Chineesche betoond, al is het ook eerst in de tweede helft. Frankrijk kwam het eerst voor den dag met een paar betere vertalingen van Lao-tsze en Confucius, waarin de sporen, dat de arbeid met ernst en oprechte toewijding ondernomen was. Stanislas Julien heeft hier zeer groote verdiensten. Europa had in de eerste plaats noodig de psyche van China te begrijpen, kon het zich ooit op een ander standpunt van waardeering stellen, die ook zijn kunst-voortbrengselen recht liet wedervaren.

Frankrijk is hierin voorgegaan. In Frankrijk vond de Japansche schilderkunst haar eerste openlijke erkenning als kunst.

II

Ook de Chineesche muziek heeft thans een verdiende aandacht verkregen.

Het is interessant bij het doorbladeren der geschriften van Chineesche lettrés over de muziek van hun land eenige der denkwijzen naast onze eigen gangbare meeningen te beschouwen, en daarmede onwillekeurig het eigenaardig contrast

dat bij hun kunst vooral door het verschil in levens-attitude wordt naar voren gebracht, eens nader te omlijnen. De geboorte der muziek blijft, als steeds, in het duister. Wie vermag over den eersten toon te spreken, den oertoon, die voor het eerst de Pythagoreïsche sferen zingend heeft kunnen maken, anders dan door den geest der mythe en der phantasie? Ook de Chineezen omhullen de eerste ordening der muziek voor de menschen met legenden, waarvan er een aldus luidt:

Toen de musicien[1)] Lin-lêu beneden in de vallei was aangekomen zag hij er merkwaardige bamboes van gelijke lengte. Nadat hij in een der stengels tusschen twee knoopen een snede had gegeven, blies hij er door: een toon kwam er uit. Deze toon was gelijk aan zijn eigen stem, wanneer hij zonder hartstocht sprak. Het was ook het geruisch van de beek, die ontsprong in de vallei. Daarna waren twee vogels ap een naburigen boom komen zitten, een manlijke en een vrouwelijke Phoenix; de eerste zong zes noten, uitgaande van dezen zelfden toon; de andere zes verschillende noten[2)]. Nadat Lin-lên geluisterd had, sneed hij elf andere bamboe-kokers af, beantwoordende met de eerste aan alles wat hij juist hoorde, en nam ze met zich mede. - Zoo werden de noten naar een van de natuur afgeluisterden grondtoon onveranderlijk gemaakt.

Het valt op dat de Chineezen de muziek onbestaanbaar achten zonder een

1) Musicien gold in het eerst als naam voor muziekgeleerde. De Chineezen nemen aan dat de muziek zelf eerst later werd beoefend, nadat zij op de wijze als in deze legende verhaald door genoemden Lin-lên was geordend.
2) Versymboliseering van de bij de Chineezen vastgestelde 6 manlijke volkomen tonen, en van de 6 vrouwelijke onvolkomen tonen.

geoefende ziel. Men neme dit laatste echter niet te zeer naar een occult begrip. De lettrés schrijven hun zegswijze in vele opzichten neer met de zwier van den gevoeligen Oosterschen philosophischen stijl. Een ‘geoefende ziel,’ het hecht, soepel en beheerscht worden onzer psychische krachten, beseffen wij thans hier ook, en de verdiepte aandacht, die de rust opvraagt, is de eerste wil tot deze elasticiteit.

Europa zocht na de débacle van haar ‘gemaakte’ muziek weer een geborene, een verzuiverde en tot haar oorsprong teruggebrachte muziek, en de houding der jong-Franschen met en sedert Debussy, die een nieuw contact schiep, wijst deze relevatie reeds duidelijk uit. De natuurlijke wedergeboorte der muziek zal noodzakelijkerwijs ook groote beteekenis aan de gemoedsgesteldheid der beoefenaars inruimen. De muziek zal weer worden wat te Chineezen haar achten te zijn: een opperste harmonie; van uit welke aanvoeling de Egyptische magiërs de namen der noten volgens de namen van het zonnestelsel bepaalden en Plato aan de muziek haar opvoedkundige waarde toeschreef. Voor de Chineezen neemt de muziek zulk een plaats in de algemeene orde in, dat b.v. Confucius slechts haar als maatstaf voor het peil van een koninkrijk acht. Hij zegt daarover in zijn Annalen van China dat, daar de muziek den menschen liefde tot het goede en de beoefening der plicht invloeit, wil men weten of een rijk goed wordt bestuurd en of er goede of slechte zeden heerschen, men het soort muziek moet beschouwen dat er beoefend wordt.

Bij het groote gewicht, dat de Chineezen op de muziekbeoefening leggen, heeft hun philosophie de ontwikkeling der psyche omschreven, die door deze opeenvolging van toestanden heen moet: Wanneer men den ernst en de oprechtheid

heeft verkregen is men blijmoedig, de blijmoedigheid is de kalmte, de kalmte is de vastheid, de vastheid is de hemel, de hemel is de goddelijkheid. - ...

In verband hiermede wordt in het Boek der Gebruiken aan de muziek een meditatie gewijd over helderheid des gemoeds bij den luitspeler, die de noodzakelijkheid eener harmonische gesteldheid voor de goede muziek nogmaals onderstreept:

Opdat de vingers hun dienst doen is noodig: eensdeels, zich in een harmonische gesteldheid te bevinden, anderdeels ze te hebben geoefend. - Als de gesteldheid harmonisch is, bezit de ziel de helderheid; als de vingers zijn geoefend bezit de noot de helderheid. Zij die geuren branden, bewaren de rook en verdrijven den damp; zij die de thee bereiden nemen weg wat troebel is en gieten wat helder is er uit; eveneens reinigt men, om een helderen toon te hebben, het gemoed, en matigt de hevigheid der hartstochten. Van onder de vingers doet men alle hartstocht weg, en op de snaar laat men de zuiverheid heerschen. Daardoor verkrijgt men vlugheid zonder wanorde, overgave zonder buitensporigheid. Het is het heldere schijnsel in het diepe water.

Dit herinnert ons nogmaals er aan hoezeer onze musici louter de materie zoeken te hanteeren en aan de muziek voldoende recht achten gedaan, wanneer zij haar met een zekeren ijver en wat radheid der vingers volgens de gedrukte noten kunnen laten klinken. Muziek als oefening der ziel en als reflex eener innerlijke harmonie is zoo zeldzaam bij ons, dat wij haar niet eens meer als zoonig beschouwd verwachten.

Spreekt men in de Europeesche muziek niet wel eens van: een evenwichtig spel. Dit is dan groote lof en voorwaarde voor een uitstekend vermogen. Even-

wicht missen wij n.l. te zeer om ‘onwankelbaar als het firmament vast te staan,’ en het bepaalt tevens de zwakheid van ons doen en laten. De onharmonischè vereeniging der krachten, die buitensporigheid is, schiep het virtuozen-dom, buitensporigheid in de eerste plaats van het rustelooze publiek bij zijn bevredigingen door de muziek (ik zeide dit reeds eerder naar aanleiding van Eugen d'Albert). Maar eens zal het Europeesche oor *door de ziel heen* de orde der klanken eener zg eentonige Chineesche melodie verstaan. De algemeene drang naar natuur en oprechtheid wil deze nieuwe aandacht. En de evolutie der hedendaagsche nieuwe muziek gaat langzaam er heen, in deze richting. Dit behoeft niet te verontrusten omtrent een Chineesche muziek in Europa: de mode van het Oosten gaat eens voorbij, maar de psychische winst blijft. Ten slotte ondergaat ook de eenvoudige Europeaan nog op zijn wijze het heelal. Want wij hier zijn geen Oosterlingen en zullen het nooit worden. Maar daar waar de intensiteiten aller visies elkaar bereiken, worden wij onderling gemeenzaam.

III

Bij een Javaanschen kunstavond in den Haag, viel het mij op hoe zich hier voor ons als het ware ‘demonstreerde’ (een woord dat misplaatst aandoet en nog te veel opzettelijkheid inhoudt) wat de Chineezen in de Yoki, hun Memoraal der muziek, zeggen over de eenheid der gevoelsuitingen, die de eenheid der kunsten bepaalt:

In blijmoedigheid worden woorden geuit. Bevredigen deze niet, dan komt men tot het verlengd uitspreken of moduleeren der woorden. Wanneer ook dit niet voldoet, gaan de handen bewegingen maken en de beenen dansen.

Zoo vereenigt men de ‘muzikale kunsten’: poëzie, muziek en dans, in China tot een drie-een-heid, die ons bij de Javanen hun uitingen als van één levensstijl deed vaststellen. De Chineesche lettré acht het tot de voorwaarden van het schoone te behooren dat de mensch, in een sterke beweging, zijn woorden beluistert, er de klank van moduleert, er een lied uit vormt waarvan het rythme zich aanpast aan zijn lichaam. (Het moet ons opvallen hoezeer de moderne balletkunst bij ons er naar streeft tot de lang als noodig gevoelde stijl-eenheid, die toch onvervreemdbaar vanhet leven zelf zal zijn, te komen, doch de trait d'union tusschen de muziek en den dans te veel nog acht in het rijk der fantasie, willekeurig door deze bepaald te liggen. In den kelono-dans van dien Indiër b.v.was al het pronkende *in het natuurlijke* geopenbaard en toch: kon men zich strenger styleering aan het bewegend menschelijk lichaam denken dan hier gegeven werd?). In de melodie en het rythme volgen de sobere bewegingen die van het innerlijk zuiver; de naar buiten verlengde lijnen manifesteeren zich in dansbewegingen. Zoo wordt een gebaar, wanneer het zijn rustpunt in de beweging eenmaal heeft kunnen vinden, door zijn aanduiding oneindig te verlengen.

Een commentator, de beschrijving van een dansuitvoering ter eere van een overwinning door een Chineesch keizer behaald besprekend, voegt daaraan toe: ‘Deze dans copieert niet de natuur. Als ware muziek vertolkt zij de ziel.’

De Yo ki vervolgt daaromtrent nog:

Eensdeels beweegt het menschelijk hart de muziek, waarvan de klanken geboren worden in overeenstemming met zijn actie; anderdeels beweegt de muziek het menschelijk hart, waarvan de gesteldheid verandert, in overeenstemming met de muziekklanken. - De muziek wordt de bloem der deugd

genoemd; en deugd achten de chineezen het grondbeginsel van de menschelijke natuur. Hoe deze muziek dus uit de orde der dingen en vooral van het menschelijk hart voortgaat zien wij nog eens nadrukkelijk in de omschrijving der deugd in Confucius' 'Groote oefening,' die haar aldus resumeert:

'De oude vorsten bestuurden aanvankelijk hun rijk om hier beneden het lichtende beginsel glans te verleenen; om hun rijk te besturen, ordenden zij eerst hun huis; om hun huis te ordenen, verbeterden zij eerst hun persoon; om hun persoon te verbeteren, herzagen zij eerst hun hart; om hun hart te herzien zuiverden zij eerst hun gedachten; om hun gedachten te zuiveren vervolmaakten zij eerst hun kennis; de vervolmaking van de kennis is het onderzoek van ieder ding.'

De Chineezen achten vandaar uit de werking der muziek onweerstaanbaar. 'Zij trekt den hemel op aarde en de aarde in den hemel;' er is een muziek, die de deugd invloeit, en een die de zeden bederft. - 'De noten van een welbe-stuurd tijdperk zijn vreedzaam en brengen blijmoedigheid; zulk een bestuur is harmonisch. De noten van een rijk in verval zijn luguber en geven zorg; zulk een volk is droevig,' zegt de historicus Seuma Tsien in zijn Mémoires.

Er bestaat in verband hiermede zelfs een legende die vertelt hoe een hertog de goden ging verzoeken door een musicien te dwingen melodiëen te spelen uit een rijk in verval.

De luitspeler waarschuwt hem: Het zal uw ondergang zijn. Maar de hertog zegt: Ik ben een oud man. Het is mijn wil ze te hooren. De legende besluit er mede, dat 'er een groote droogte in Tsin was, waardoor de aarde gedurende drie jaren rood zag.'

Sommige Europeesche onderzoekers hebben gemeend, dat, waar de Chineesche

melodiëen, die zij hoorden, en de orkesten die zij bijwoonden, hun conventioneel ontwikkelde kunstzin ontoegankelijk bleven, de Chineezen het algemeen begrip der muziek uitsluitend hebben aangewend om een schoonen geest er poëtische dingen over te laten zeggen. Felix Clément nog, in zijn 'Historie de la musique' de muziek dezer Oost-Aziaten en hun instrumenten besprekend, oordeelt daarover: 'Door de constructie en den vorm van dit geraasmakend speelgoed (n.l. de instrumenten) geven zij hun artistieke verbeelding lucht.

De gongs, de klokken, de tamtams, de platen van metaal, van steen of hout, waarop zij met hamers slaan, de trommen, al dit materiaal heeft even bizarre als verschillende vormen; men ziet er zelfs beesten onder, uit hout gesneden, die deel uitmaken van her orkest. Bij de Chineezen overheerscht het geraas een logische tonaliteit, en hun curieuse theorieën kan men beschouwen als poëtische begrippen of als komische absurditeiten.'

Anderen zeggen dat zij in theehuizen in havenplaatsen van het groote wereld-verkeer Chineesche muziek hoorden, die uit oorverdoovend lawaai en geen schoonheid bestond. Buiten de zekerheid nog, dat de Chineezen in hun hoffelijke ironie de Westerlingen in dergelijke gelegenheden, waarin zij alleen populaire 'export' met veel instrumenten geven, wel niet op muziek zullen onthalen zooals zij die in hun religieuze handelingen plegen te gebruiken - en in hun land is de beoefening der muziek eeredienst, - de muziek op zichzelf bepaalt ook hier haar waarde niet, zooals wij die bij ons verlangen. Ik was er reeds breedvoerig over dat zij deze waarde naar heel andere sferen hebben verlegd, en dat hun melodieën niet behoeven beoordeeld te worden naar hun meer of mindere bruikbaarheid om in een operette te worden ingelascht.

De Chineezen versymboliseeren in hun muziek-instrumenten een heelals-

concert. Zij gaan ook in hun philosophie, die vooral een philosophie der lettrés is (want China kent geen specialisatie van kunde) wel degelijk uit van een hoogst reeël en daadwerkelijk vertrouwd zijn met oer-klanken, en zij hebben hun muziek uit natuurklanken niet alleen in philosophischen zin gevormd. Zij hebben hun geleerden verhoudingen laten meten tusschen tonen, die zij eerst als van goddelijke geboorte hebben aanvaard, maar met een open gemoed tegenover de wezenlijkheid van toonverschillen.

In den beginne omvatte de muziek een systeem van twaalf 'wetten' (de officieele naam voor de twaalf liu, de zes heele en zes halve tonen), vastgelegd in klokken, die daardoor de beteekenis van stemvork kregen, met een regelende werking. De Chineezen hebben veel van zulke instrumenten met een 'klank': Kleine klokken, melodieuse steenen, fluiten, een zacht gestemde trom; en hun timbre is verwant aan het natuurgeluid, zooals de gladde parelende vogelgezangen, de magische geruischen der beken, enz. Al de dolende weemoed in het natuurgeluid is ook in het hunne. Later werden de klokken, die de twaalf noten bepaalden vervangen door fluiten, in de trant van den Griekschen syrinx. De opeenvolging der tonen geeft een chromatische gamma.

De onderlinge verhouding mat Tsai-yu door een wet:

De hoogte der tonen is slechts dan in afmeting gelijk aan de som van de lengte der pijpen (fluiten) als de diameters dezer pijpen onder elkaar de vierkante wortel van deze som zijn.

De oudste Chineesche gamma had vijf trappen; het waren de f, g, a, c, en d. Later werden de b en de e ingelascht, maar de muziekgeleerden meenden, dat 'die twee halve tonen in de schaal persen, hetzelfde zou beteekenen als aan de hand nog een zesde vinger aanzetten'.

Over Chopin, en over Dirk Schäfer

Om Chopin in onze concertzalen goed te hooren spelen moet men naar Dirk Schäfer luisteren. Een Chopin-avond van Schäfer roept oude tijden op. Tijden, dat de toehoorders aan de deur leunden wanneer Chopin, in een vreemd klein kaarslicht aan zijn vleugel voor enkele vrienden, vrouwen meestal, zijn wonderlijke muziek speelde. Niet dat Schäfer in houding of atmosfeer herinneringen heeft aan die clavecin-kunst, die Chopin feitelijk nog op den vleugel voortzette, daarmede het karakter van alle ware klavier-kunst getrouw blijvende (zien wij het niet weer bij Debussy?). Maar hij evoceert de ziel van Chopin's muziek. Hij zit als een medium, even duister belicht als dat gedempte publiek van uit een omfloerste bovenluchter, voor zijn langen vleugel met de demonstratief geheven klep als een nog half uitgeplooide Phoenix-vlerk en met de gespannen handen om de vlottende, vloeiende, ritselende stoeten van klanken, die zich als taal, als woorden aan een rijen, met accenten en wendingen als van een spreken; en daartusschen de stilte, als ingehouden ademen, de gevoelige ruimten, die zich uitdijen tot een scherp gesteld, klaar en magistraal trillend akkoord. In Schäfer's muziek zijn wij den geest van Chopin indachtig. Chopin, die zeide zich zelf op deze wereld voor te komen ‘als de e-snaar van een viool op een contra-bas.’ Dat is het sarcasme van Heine; en Chopin heeft het zeer levendige en vaak brillante van hem. Dat men te veel nog het levendige en brillante van den teringlijder in zijn laatste stadium heeft genoemd. Evenals men Chopin, om den opgeschroefden geest in zijn theatrale brieven, nog steeds te veel is blijven associeeren met de gedroogde rozen, het afgestoven

pastel en wat er nog meer in een dergelijke verflenste schemerwereld der romantiek thuis hoort. Als Chopin verneemt dat Warschau, de hoofdstad van zijn geliefd Polen door de Russen is ingenomen schrijft hij een etude (die men de ‘Revolutigns-etude’ heeft genoemd). Is dit klagelijke zwakheid? Heeft hij een te bleeke ziel om daadwerkelijk, op barrikaden, voor dat dierbare vaderland te kunnen strijden? Welk een vergissing. Chopin streed met deze ‘etude’ geweldiger voor Polen dan hij ooit met het geweer zou kunnen doen. Zij heeft Polen meer dan een halve eeuw overleefd, en zal zeker nog eeuwen leven. Er leefde in Chopin een nobele, magnetiseerende heroiek, die b.v. de Polonaisen tot ware zwaarddansen kon maken! Het voordragen van de Chopin-muziek met maan-zieke gevoelens is de dwaze traditie, die de sterkeren, zooals Franz Liszt over den man met het ‘te zachte spel’ in de wereld hebben gebracht. Wij kunnen voor dat deel van Chopin, dat ons is afgeschilderd als tering-achtig, vol hartzeer en mystagogisch, maar een voorbijgaand interesse hebben. En het behoeft gelukkig ook niet meer, Schäfer laat dan ook den Chopin-geest een ander recht geworden: dat, hetwelk het heeft op het tijdlooze, en hij gaf die muziek, die rythmisch afstamt van hen, die de nationaal-Poolsche weemoed in lied en woord hebben uitgesproken als 's lands eigendom, voorbij die grenzen, die Chopin haar ook niet gesteld heeft. Want Chopin is eerst de Chopin van heden kunnen worden in Parijs en in Frankrijk. In dat Parijs, dat Polen begreep, en Chopin heeft het op zijn beurt in zich opgenomen. Het is de verdienste van Schäfer dat hij het heroieke in Chopin gevoeld heeft *boven* het romantische. Dat hij gevoeld heeft dat Chopin aan de Parijsche milieus van zijn muziek de dolman-achtige zwier en de boeiende gestyleerdheid ontleende, die paste in die salons, de spiegel van

den tijd, vol uniformen en diademen. Er juicht inderdaad in die muziek dat onwillekeurige ‘Hosiannah den Keizer!’, dat ook Heine werd afgedwongen, die anders cynisch genoeg aangaande monarchen gestemd was.

In Chopin aan te voelen hoe dat groote rythme ook zijn gansche phantasiewereld beheerscht, zij het in de als een treurwilg ruischende melancholie van een kleine waterklare prelude of in de eskadron-achtige cadans van een onstuimige polonaise, dat is het tijdelooze in hem bloot leggen.

Zie, dat doet Schäfer. Daarom zeide ik dat wij voor Chopin naar hem moeten gaan luisteren. In het bijzonder de sonates zijn onder zijn handen een openbaring.

Daar is de *sonate in Bes-moll Op. 35*. De grootheid van deze sonate is ook: aristocratie. Men heeft op de z.g. doodenmarsch-sonate veel afgedongen. Men heeft haar geëxalteerd genoemd, het eerste deel een ‘agonie’ met geparfumeerde haren, de befaamde Marcia funèbre alleen op de suggestie berekend, verbonden aan de griezelige anecdote van het omarmde skelet! Nog heden ten dage achten velen haar inférieur. Het eenige wat juist is kan van den vorm gezegd worden, dat die zich niet houdt aan de klassieken en in zijn karakter dat van ‘vergevorderde schetsen’ bewaart. Maar welk een schepping overigens! Schumann zegt dat Chopin hier ‘vier seiner tollsten Sprösslinge zusammengebunden hat.’ James Huneker erkent dat in deze vier satzen een ongewoon leven ademt. ‘Het is Chopin, die zich in den slag stort en midden in het gevecht opduikt. Het doppio movimento maakt het bloed vurig,’ schrijft hij in zijn groote Chopin-biographie. Ongetwijfeld verhoudt dit werk zich tot Chopin niet als *een* schepping, zooals de eerste en derde sonate, doch als *zijn* schepping (hij heeft haar, merkwaardig

genoeg, ook aan niemand opgedragen, zooals anders steeds zijn gewoonte was[1]. De vier satzen worden inderdaad onder den titel sonate samengevoegd, maar hun band is de wonderlijke conceptie, die niet zonder samenhang vier stukken van verschillend karakter vereenigde tot één werk. De eerste en tweede satz kunnen bij elkaar genomen worden, misschien ook de derde en laatste satz. Het eerste allegro en het scherzo zijn van één geest. Het scherzo herhaalt in een buigzame grilligheid van melodie en rythmiek de bewogenheid van het eerste deel. Het is gebouwd op een techniek, die naar Huneker treffend zegt, 'das Scherzo in den Lüften aufflattern läszt.' Het drukt alle mysteriën der verwachting uit. Het Trio in Ges geeft zich nog inniger zingend aan de wijding der oneindigheid over als het breede Des-dur thema uit het eerste allegro. Het zingt nog naakter en nog ontroerder, als de snikkende ziel zelf die in de menschen schreit. Dan komt de Marcia funèbre, de veel misbruikte en tot populariteit neergehaalde. Is Chopin hier realistisch? Is dit een doodenmarsch met klokgelui in de bassen, een sensatiestuk voor de verbeeldingskracht, die behoefte heeft aan duidelijken omschreven smart? Men begrijpe vooral dat Chopin nooit een stuk muziek, dat hij zoo onder het niveau geconcipieerd zou hebben als de anecdoten zeggen, in dit merkwaardig tegen een diepen achtergrond geprojecteerd geheel kan hebben

1) Liszt bericht, hoe Chopin eens bekende, dat hij zijn leven beheerscht voelde door een gevoel, dat in zekeren zin den bodem van zijn gemoedsstemmingen uitmaakte: een berustende en tranenlooze smart jegens de wet eener goddelijke beschikking. Wij zouden deze sonate wellicht de volledigste schepping van dat gevoel in Chopin kunnen noemen.

opgenomen. Men late dezen marsch dan ook aanschrijden, lichtvoetig, als de rouwgesluierde godin der droefenis zelf. Het accentueeren bij het forto moet vooral beheerscht, zonder pathetiek, gebeuren. Niets van ‘grabendüster,’ een stoet over het kerkhof en dergelijke banaliteiten. Chopin laat hier ‘de dood’ mysterievol en ontastbaar aan ons voorbij gaan als hij in de vorige satzen het leven mysterievol en ontastbaar liet. Dan volgt de finale ‘prestissimo,’ een stuk van vier bladzijden muziek, unisono door de beide handen gespeeld. Chopin schijnt hier huiver en ironie tegelijk vrij spel te willen laten. En zoo wordt het stuk beurtelings ‘der über Kirchhofsgräber streichende Nachtwind’ (volgens Rubinstein), of ‘die höhnisch lächelnden Sphinx’ (volgens Schumann). Chopin werpt het mysterie van het ‘voorbij,’ evenals dat van het ‘voorher’ (de grave-inleiding van het allegro) op, zonder vaste omlijning. Huneker zegt zeer terecht dat ‘deze kunst zooveel verschillende beelden schildert als er voor haar klankrijken achtergrond phantasieën zijn. Zij gaat over den zwijgenden afgrond van de menschenziel’. Ten slotte voelen wij Chopin, in het bijvoegen van deze finale aan de drie overigen, aan Heine verwant Zoo zou Heine ook de ironische geesten hebben losgelaten als besluit van een schoon oogenblik.

Aan deze inhoudbepaling wil ik nog een paar opmerkingen toevoegen voor hen, die dieper op de muziek van de sonate willen ingaan.

Het Grave, dat aan 't doppio movimento van het eerste allegro voorafgaat: met zijn opzet van het cis-moll akkoord, voele men als een der gespannendste en meest buiten werkelijk preludieerende inleidingen die ooit in de muziek geschreven werden. Aan voordrachtteekens is dit stuk arm; zelfs de graad van

klanksterkte staat niet aangegeven: het is blijkbaar aan ieders eigen innerlijke demon overgelaten deze klanken met zijn eigen grootheid of hevigheid te vullen. Bovendien Chopin was steeds te karig met aanwijzingen en revideerde zelfs vaak onnauwkeurig. Dit komt overeen met zijn opvatting van het klavierspel, waar hij de gevaarlijke stelling verkondigde: 'Spielen Sie nach ihrem Gefühl.' Na dit 'grave,' waarin de laatste Bes, die het doppio movimento 'los laat,' klinkt als een 'aanvaarding', begint de eigenlijke satz zijn leven. Het is een agitato, dat niet overdreven moet worden, vooral niet aan het begin. Het tempo wordt eerst dringender bewogen als de klankvolle en rythmische accenten in de rechterhand gaan optreden. De overgang naar het breede Desdur thema moet zeer zuiver en vooral niet abrupt worden genomen. Men probeere ook niet te zeer in deze geheele satz de onderdeelen van een sonate er uit naar voren te halen. De z.g. doorwerking spele men geheel als een phantasie, zonder nadruk op de daarbij gebruikte bestanddeelen uit het 'grave' en uit het hoofdthema (dat trouwens in zijn eersten vorm niet meer terugkeert).

Van het Scherzo zeide ik reeds het voornaamste bij de inhoud-bepaling, Men spele het niet te veel met de spieren, d.w.z. met te straffe akkoordgrepen. Het Trio moet zich meer aan het lento-karakter dan aan de dansbeweging der drie-kwart maat houden. Het is een soort intermezzo, en ligt buiten de vaart, waarmede het eigenlijk Scherzo zich beweegt.

De Marcia funèbre klinke rustig en zonder theatraliteit; niet te sterk van klank. Eerst met meer bijzonderen nadruk in de passage waar voluit 'forto' staat. Het Des-dur gedeelte heel zangerig en heel tenger in zijn langzaam tempo (*iets* vlugger slechts dan het eerste gedeelte van den marsch).

De finale werpe men er zonder overdrijving uit. Zij beweegt zich licht en ritselend als geruchten. Men beware er het best het karakter van Schumann's ‘höhnisch lächelnden Sphinx’ in, maar vooral zonder een dergelijken nadruk. ‘De linkerhand zwetst met de rechterhand samen over den marsch’ zeide Chopin eens. De finale maant in haar buitenwerkelijk karakter weer aan dat van het ‘Grave’ der inleiding.

Gesprekken met den musicus

I.

U kent ze wel, die avonden, dat u uw stille boven-kamer voorkomt als een eiland in het perpetuum mobile van het dagelijksch leven. Men vindt er een stilte, die als een weldadig bad al uw bekommernissen afweekt.

Denken wij ons zulk een avond in het voorjaar. De geur der ontwaakte natuur stijgt beklemmend uit een park op naar uw venster.

Men is alleen. Het is nog te licht voor de lamp, maar de dag neigt reeds naar den nacht.

Veronderstel u hebt de muziek lief. In uw herinnering ligt een geheel winterseizoen van muziek en concerten achter u. Gij zijt muziekverslaggever geweest, of hebt zelf in concerten meegespeeld. Thans willen uw gedachten zich liefst met iets anders dan muziek bezig houden, maar de gewoonte geeft zelfs aan uw zwervende gedachten de richting, die zij uit beroepsnoodzaak zoovele malen hebben moeten gaan. En overdenkende, *nu als passieve*, komt er een groote onvoldaanheid, een niet te ontkennen teleurstelling over u. Het winter-concertleven is altijd zoo geanimeerd, maar het zijn meer de menschen dan de muziek, die gij u herinnert. Gij ziet weer de lichte corridors in de pauzes, waar de jeugd der menschheid zich frisch in open toiletten door de donkerder rijen der ouderen heen slingert. De menschheid is levendig genoeg om mooi te willen zijn, maar.....

In ieder geval: u komt tot de vraag:

Wat is de muziek toch in ons hedendaagsche leven?

En het is een vraag, die vooral kritisch gesteld wordt, en die zich eerst bevredigd zal vinden als zij tevens beantwoord wordt alsof zij gesteld ware: *waarom* is de muziek zóó in ons hedendaagsche leven?

Wilt gij met mij samen tot een bekentenis komen?

Welke bekentenis?

Het lijkt u absurd, niet waar: dat wij den dilettant in eere moeten herstellen.

Hoe, de dilettant, van wien wij gewend zijn, dat hij met minachting wordt genoemd door den kunstenaar van beroep, in casu den musicus?

De dilettant, wiens eigendunkelijk musiceeren en halve wetenschap iederen musicus van het vak een doorn in het oog is?

Inderdaad, hoewel het niet *deze* dilettant is, toch: de dilettant.

Veronderstel, dat gij aan den wand in diezelfde kamer, waarin wij ons gesprek begonnen zijn, een reproductie van Holbein hebt hangen.

Het is de portretschets voor Lady Hobbei, een heerlijk portret, met rood krijt geteekend. Onder den indruk van dit immer nieuw en immer frisch aandoend kunstwerk, waarin iedere lijn, iedere veeg toch met de conscientieusheid van den *kenner* van het vak is aangebracht, komt gij er toe dit werk terug te brengen naar een bewonderenswaardigen tijd, dat kunst nog de waarde had van den wever en zijn weefgetouw. Nietwaar, dat moet een tijd geweest zijn, dat een diep gevoel voor het ‘kunnen’ in de ‘kunst’ de geesten opriep tot zulk een intelligenten en ernstigen arbeid, welke ons in de nauwkeurige vorm-vastheid der

Middeleeuwen is overgeleverd. Het handwerk in een portret van Holbein is voor ons thans meer dan bewonderingwekkend: het kunnen werd tot kunst. De levende kracht daarvan trad uit de styleering, welke nog vaak in de portretten van b.v. Albrecht Dürer niet geheel is weggenomen, en die ze aan hun tijdperk binden.

Welke verklaring geeft gij er van?

Dat deze evenwichtigheid in den arbeid is toe te schrijven aan de zielen der vroegere menschen, wier leven eenvoudiger voorwaarden had, waarop zij hun concentratie-vermogen rustiger konden inspannen: met het handwerk namen zij tevens de ziel waar.

Maar neemt gij aan, dat de disharmonie in de uitingen van latere tijden ongetwijfeld door de cultuur is veroorzaakt?

Dit is niet geheel juist. De cultuur heeft zeker schade gebracht aan de onbevangenheid, de rust van den kunstenaar, juist door het feit, dat aan de kunst, die gereed wordt gemaakt voor de reproductie en de markt den tijd wordt ontnomen zich geheel tot kunst te vormen - gedachtig aan Rodins uitspraak: ‘l'art, c'est la contemplation’. Hebben wij niet in dit opzicht een treffende herinnering aan een ouden Baliër, die figuren sneed in de gevesten van krissen en beeldjes uit hout. Dat deed hij zijn gansche leven en geheel naar zijn dispositie, zonder haast, zonder oppervlakkigheid ook: hij liet door de rust der dagen arbeid en artistiek genot te zamen smelten. *Hij werkte n.l. niet om geld*. Toen men - deze men waren Europeanen - hem eens voorstelde te zeggen voor hoeveel hij zulke beeldjes verkoopen wilde, vroeg hij vergiffenis: hij had er nooit over nagedacht, wat zij moesten kosten, en zoo weinig was hij

gewend er een voordeel naast andere werkzaamheden in te zien, dat hij eenige dagen verlof vroeg om dit denk-probleem op te lossen.

Is er nu voor de muziek ook niet zulk een tijd geweest, waarin geen concerten om geld, geen composities om roem of tijdverdrijf voor een uitgaande wereld nog bestonden?

Zeker is er een tijd geweest, dat muziek tot de eere-diensten behoorde, dat het uitvoeren van muziek tot gewijde daden werd gerekend en de onderlegging der uitvoerders een ernstige oefening der ziel tot doel had.

Ik meen bij de oude Chineezen. Muziek had er de waarde van een wereldorde en de werking er van werd daarom onweerstaanbaar geacht: ‘zij trekt den hemel op aarde en de aarde in den hemel’. ‘De noten van een welbestuurd rijk zijn vreedzaam en brengen blijmoedigheid; zulk een bestuur is harmonisch’, zegt de historicus Seuma Tsien in zijn Mémoires. Confucius, neemt de muziek in een rijk als maatstaf voor het peil van dat rijk. (Het zou te wijdloopig worden thans uiteen te zetten, dat dit niet zoo onjuist is).

Maar langzamerhand zijn er bij de beoefening der muziek andere ambities ingeslopen. De bewondering voor de kunst heeft zich in een tijd van materialisme vooral ap het kunnen doen betrekken. De aandacht heeft zich voor de muziek in die voor het publiek omgezet. Wat zal het publiek behagen? Zal het publiek vinden, dat ik mooi speel, mooier dan mijn voorganger? Wat is succes toch heerlijk! Alle geïllustreerde bladen publiceeren dan ons portret, enz.

Men begrijpt, waar het heen ging, en hoe onze podiums thans zoo vol komen met die talrijke virtuozen, die uit hun instrumenten alle fabelachtige vermogens

halen, behalve die der harmonische schoonheid. De componisten, die zich ondergeschikt aan het succes willen stellen, gingen concertstukken schrijven, die zulke uitvoerenden de gelegenheid gaven te schitteren. Dat alles maakt, dat gij u in uw clair-voyant-oogenblik zoo onvoldaan gevoeldet als *muziek*liefhebber bij de herinnering aan een afgeloopen concertseizoen, zoodat gij u afvroegt: *waarom* de muziek zóó is in ons hedendaagsche leven!

Daarom, mijn waarde, is hij die ons redden kan de dilettant, de man die de muziek lief heeft zonder eenige andere ambitie dan om de muziek zelf, de man, die een naam draagt, waarmede men zoowel den ernstigen muziekliefhebber, als den onbekwamen en eigendunkelijken niet-beroepsmuziekbeoefenaar aanduidt. ...De tijd komt, dat zijn naam opnieuw in het verband met het Italiaansche dilettare (= beminnen) zal worden genoemd. Nu de beroepsmusicus na zooveel jaren alleenheerschappij er niet in geslaagd is iets anders dan podiummuziek te leveren, zal de dilettant weer in zijn oorspronkelijke beteekenis herleven en als zoodanig worden erkend. Zooals de muziek eens van de dilettanten in de goede beteekenis van het woord heeft afgehangen, zal zij er in de toekomst weer toe terugkeeren. Bij de dilettanten berust thans de taak het verbroken evenwicht te herstellen, en de muziek zal een ‘blankere ziel’ er door winnen. Dus weg met alle vooroordeel, dat zich eens wellicht baseerde op wat reden had.

Laten wij geen oogenblik langer wachten met de gesmade dilettanten mede te deelen dat zij na zoo'n langen tijd weer een kans krijgen.

Denkt gij dat het ironie is? Dat doet mij verbazend plezier. Maar het is mijn principe niet te lang over de dingen te spreken. Oef, een preek -.

Onzen avond thans verder besteden. Jij moderne mensch, speel mij een stuk van Debussy voor.

II

Op een volgenden avond loop ik bij den musicus aan.

In een philosophische bui.

- Waarmee vind ik u bezig?

Mijn vriend legt een omvangrijk boekdeel naast zich neer bij mijn binnenkomst.

- Ik lees boeken. Ik lees dikke boeken. Heeft niet Moussorgsky gezegd, dat wij, musici, meer moeten lezen en wat minder over ons contrapunt zitten nadenken? Ik geloof dat hij tevreden kan zijn als hij mij bezig zag.

Deze toon is het echter niet, dien ik hebben moet, en ik vraag hem op den man af dat, waarmede ik mijn gedachten thans bezig houd:

- Wat is een ‘musicien’?

Hierna moet ik eerst het volgende zeggen:

De vorige maal van het bezoek was er Debussy gespeeld. Mijn vriend zeide bij het afscheid nemen:

- Het is muziek voor een kind. Bloemen en water leeft er in. Ja, Debussy, dat is weer waarlijk een ‘musicien’. Kom, hierna behooren we door een landschap te wandelen. Alles is ons verwant.....

Zoo kwam ik tot zulk een vraag.

- *Wat* een ‘musicien’ is? Vraag dat aan de vogels of de sterren.

Ik zou alleen kunnen zeggen hoe een ‘musicien’ doet en leeft, en dat zelfs nog maar nauwelijks. Onderscheid ik hem inderdaad van den ‘musicus’? Deze vraag ligt voor de hand. Ik zou willen zeggen: ‘de musicien’ is de nieuwe musicus of liever: de ‘musicien’ is wat een musicus *behoort* te zijn.

Laatst sprak ik van de cultuur en dat zij, al ontwikkelende en verrijkende aan den eenen kant, aan den anderen kant schade heeft gebracht aan de *onbevangenheid* van den kunstenaar, die zich had aan te passen aan de opvattingen, welke zich omtrent kunst gingen doen gelden. De musicus werd wat de cultuur hem wilde doen zijn; hij was een cultuur-product geworden.

Verrijkte de kennis dan niet?

Luister eens: vindt gij, dat wijsheid zich laat vereenigen met een schoolmeester? Zoo liet de muziek zich ook niet vereenigen met den musicus; want zóó waren zij langzamerhand zich tot elkaar gaan verhouden. De musicus vermeerderde zijn kennis, maar dat was een kennis waarop hij werd *afgericht*, en hij richtte op zijn beurt weer af voor een kunst, een muziek, die werd beoefend volgens de banale en beperkte behoeften van een concerten-bezoekend publiek, dat wenschte dat zij ‘maatschappelijke kunst’, aangepast aan zijn wenschen, zou zijn. Als ik u de muziek in den vorm van een paar regeltjes ga overleveren, zult gij mij dan niet terecht een schoolmeester noemen? Nu, op niet veel andere manier voedde het eene geslacht musici het andere op over de grondslagen der muziek. Wat wist men ten slotte anders dan dat de elementaire muziek uit gamma's en drieklanken was samengesteld! Alle kennis bleef binnen het boek, en de geheele geest der muziek bleef binnen het boek. Als ik overdrijf, doe ik

het toch maar een klein beetje. U kunt het trouwens steeds controleeren als u zich maar eens in het muziekleven mengt. U wéét het bovendien: was het niet een der vele redenen van uw onvoldaanheid?

Maar ik wil niet te veel kwaad spreken. Het is gemakkelijk genoeg. nu wij heden ten dage het echec van al deze dwalingen beleven.

'Musiciens,' die kenden de *muziek*. Musiciens, dat waren die troubadour uit het jaar 1000 of die Chineesche lettré uit een nog vroeger jaar. Zij waren allesbehalve 'musici' voor onzen smaak, als zij in onzen tijd hadden geleefd. De troubadour zou beweerd hebben, dat hij niets anders van de muziek wist dan wat de vogel hem voorzong, of wat het ontwakend voorjaar in een menschenhart doet bewegen. Van gamma's wist hij niets, en hij zou nauwelijks een drieklank hebben kunnen vinden.

Hij gaf zijn melodieën dan ook zonder harmonisatie. Weet ge wel, dat onze eigen hooggeleerde musici tot nog voor kort deze melodieën *foutief* oordeelden, omdat zij niet op de harmonisatie pasten, welke als eenig juiste gesanctioneerd was: inplaats van de oude toonsystemen te laten gelden, veranderden zij die enkele noten door het bijvoegen van een kruis of moll. (Dit is nog maar een klein staaltje!) - En die Chineesche lettré! Hij zou met veel te veel wijsheid aankomen, waarbij gij ongeduldig gaat vragen: 'Maar vertel me nu eens wat over muziek!' Waarna ik er niet voor in sta, dat hij u verbaasd zal aanzien, antwoordende dat hij juist aldoor over muziek heeft gesproken.

Zulke ervaringen zult gij dan opdoen. Deze menschen liggen ons te ver af, dank zij onze cultuur, die ons opvoedde. China b.v. zouden wij heel wat intenser moeten bestudeeren om een gesprek te begrijpen. De musicus is daar tegelijk

wijsgeer, dichter en wetenschappelijk mensch. Want deze alle zijn één in den Kunstenaar. Een geleerde is er behalve van de geleerdheid ook doordrongen van de poëzie, de literatuur, de schilderkunst. China kent geen specialisatie van ‘kunde’. Voor de wetenschap komt het eveneens op de ‘ziel’ der dingen aan. In wat de Chineezen noemen: de leer van het groote Rythme (het levens-centrum) concentreert zich zoowel de wetenschap als de kunst, en zij is de bron van alle poëzie. Voor een Europeaan is dat alles nog te vaag wellicht, hij acht het ‘literatuur’. Wanneer wij echter er zooveel van begrijpen, dat de Chineesche musicus zijn ontwikkeling zoekt in den vorm van het ‘mensch- zijn’, is dit voor het oogenblik genoeg.

Daarom: wenden wij ons tot Debussy, de ‘musicien’ van *onzen* tijd, dien wij daarom beter zullen kunnen begrijpen. Hij is een der onzen, hoewel hij in *wezen* niet met de musiciens van het verleden verschilt. Daar dit wezen hun hart, hun centrum is, en het ‘musicien-’-zijn in het gemoed zetelt, niet het resultaat is van scholen of conservatoria. Debussy heeft door dezelfde straten gewandeld, langs dezelfde landschappen als wij. Hij droeg kleeren als wij en rookte een sigaar. Hij had geen vedel als een troubadour, of een gebloemd blad vers-papier als een Chinees. Zijn muziek schreef hij neer in dezelfde noten en liet hij in den handel brengen, net als wij, zoodat wij eerst vanuit een diepere beschouwing tot de erkenning van zijn musicien-zijn kunnen komen. Maar juist dit pleit voor de waarachtigheid van zijn wezen: dat hij niet *als iets anders* wilde opvallen. De muziek was hem dierbaar met alle ernst en liefde, en hij gaf er zijn geheele ziel aan. Maar juist deze ziel deed zijn muziek in haar geaardheid zoo zeer onderscheiden van wat zijn collega's, de musici, schreven.

Toen wij dat gingen constateeren, zeiden wij: Debussy staat met een geheel nieuw gevoel tegenover het wezen der muziek. Inderdaad, maar hij was ook in veel opzichten van zijn tijdgenooten onderscheiden door wat wij ‘een nieuw mensch’ zouden noemen, dat is de simpele, evenwichtige mensch, die leeft en geniet in het beschouwende leven, - zonder neuswijsheid. Wanneer b.v. hij een wandeling onderneemt door de natuurwereld, botaniseert hij niet, experimenteert hij niet, overweegt hij niet den afstand van zon en maan, maar hij geniet - o goddelijke oppervlakkigheid! - de verrukkelijke oppervlakte der dingen, waarin de ziel zich heeft gemodelleerd -. Moet ik nog meer zeggen? Begrijpt ge wat er in zijn kunst kwam, toen hij met eenzelfde houding tegenover zijn indrukken kwam te staan, die tot muziek werden? Ik zeide onlangs: het is muziek voor een kind. Bloemen en water leeft er in. Nu - deze muziek is aan een landschap verwant. Hier was een geboorte uit een hart, dat de geheele wereld aanneemt en haar niet met critiek - deze uiting van eigen disharmonie - verwerpt.

Om kort te zijn: de ‘musicien’ is *een mensch met een vrije ziel* in de muziek, de ‘musicus’ is het vaak niet. Maar voor vanavond genoeg hier over. - Trouwens, ik weet niet meer en ik had u ook niet beloofd te zeggen *wat* een musicien is.

Ik nam hierna afscheid. Buiten scheen de maan, en de tuinen stonden vol met de witte bloesems der linden.

Ik aanvaardde langzaam den terugweg.

III

Luister eens, zeide de musicus. Dit is uit een boekje van den pianist Busoni:

'De toondichters kwamen in hun voorbereidende en verbindende satzen (voorspelen en overgangen) de ware natuur der muziek het meest nabij, waar zij meenden de symmetrische verhoudingen buiten beschouwing te mogen laten en zelf onbewust vrij schenen op te leven. Zelfs een zoo veel kleinere Schumann grijpt op zulke plaatsen iets van het onbegrensde dezer Pan-kunst - men denke maar aan den overgang tot den laatsten satz der d-moll symphonie -, en iets dergelijks kan men van Brahms en zijn inleiding tot de finale van de eerste symphonie zeggen. Maar zoodra zij den drempel van de kunst volgens den vastgestelden vorm overschrijden, wordt hun houding stijf en conventioneel als van iemand, die zijn bureau binnentreedt.'

Dat is inderdaad een helder moment. Het getuigt er van, dat Busoni een voorgevoel wil volgen.

Toch lees ik het u niet zoo zeer voor om deze opmerking alleen. Het lijkt mij daarom opvallend, omdat er uit blijkt hoe een *pianist*, een man, die van de uitvoerende kunst een vak, een beroep heeft gemaakt, zijn vak bestudeert. Hij heeft er liefde voor, al deel ik al de opmerkingen niet, die in dit boekje, het resultaat zijner ervaringen, staan. Deze liefde doet zijn belangstelling naar het wezen van zijn kunst uitgaan. Hij heeft begrepen, dat zijn kunst ook in zijn vak de ruimste aandacht en de oprechtste belangstelling noodig heeft.

Zie eens, gij kent de hedendaagsche muziek, niet waar? Gij zijt een man van dezen tijd, een modern man. Zijt gij soms al niet lid geworden van een bond?

Neen; doch door een bond kan de musicus toch inderdaad zijne belangen meer bevorderen?

Het is de kwaal van onzen tijd. Men richt vak-vereenigingen op, die betere arbeidsvoorwaarden moeten bewerken. Paul Bekker, een Frankfurter muziekcriticus, publiceerde nog onlangs een boek, waarin hij een geheele maatschappij ontwikkelt, die de onderlinge belangen tegenover het publiek steunt. Maar ik zeg u, de musicus gooit de waardeering voor zijn vak weg door er een *belang* van te maken. Hij beschouwt zijn kunst als een bestaansmiddel, niet meer als doel. Of zal zijn hij streven verdedigen met te zeggen, dat zulk een speculatie zijn *kunst* ten goede komt? Men strijdt in zulke bonden en vak-vereenigingen voor alles, behalve voor liefde voor het vak.

Veronderstelt ge dus, dat de musicus, die in een orkest mede speelt, niet uit liefde voor zijn vak de muziek beoefent?

Ik vrees, dat de ervaring die gevolgtrekking bekrachtigt. Gelooft ge, dat er in zulke menschen, die steeds ontevreden zijn, die kunst bij het uur willen betaald hebben, nog veel over is van dien ouden Baliër, waarvan ik u onlangs sprak, die niet wist *hoe* zijn kunst hem voordeel zou brengen? Omdat hij liefde voor zijn vak had, kwam bij hem het voordeel het laatste, was het hem genoeg, dat hij er als het ware het genot van zijn ziel in kon modelleeren. Maar men heeft de begeerte aangewakkerd door Rembrandts op millioenen te taxeeren en te rillen bij de mededeeling, dat er in diens tijd voor de Nachtwacht maar een paar honderd daalders werd betaald. Ik betreur al deze handelsdétails. Neen, ik misken ontevredenheid niet, indien zij maar aanleiding tot grootere volmaking, grootere krachtsontwikkeling is. Nu is men er toe overgegaan zijn

zinnen te zetten op een methode om gemakkelijk aan zijn eischen van het bestaan te voldoen. Begrijpt ge mij goed? Het is een groote misstand, dat de regeling van onze maatschappij menschen kan dwingen onder verhoudingen te leven, die hun nauwelijks het leven waarborgen; maar het is een nog grootere misstand, dat men daar aanleiding in ziet, onder het voorwendsel van het slechte salaris, met alle liefde voor den arbeid te breken en den arbeid zelf als een noodzakelijk *kwaad* uitsluitend ten eigen voordeele om te zetten. Gij zegt, dat er geen liefde voor het werk mogelijk is bij te slecht gesalariëerden? Maar denkt ge dat die dienstbode, die nù door z.g. verbeteraars onder het voorwendsel van den vooruitgang te dienen, wordt opgehitst om voor arbeid, *dien zij niet eens verrichten kan* - zoover zijn we al - niet onder de vijf, zes gulden per week te vragen, dat die dienstbode meer liefde voor haar vak zal krijgen, wanneer men haar beter betaalt? Zij zal hoogstens minder gauw (of gauwer) wegloopen. Neen, deze menschen hebben nooit geweten wat liefde voor het vak is! Hoe zouden zij ook? Het is de kwaal van onzen tijd alleen maar de aandacht te hebben voor wat het vak *opbrengt*, voor het geld. Ik ben dan ook niet zoo optimistisch te gelooven, dat menschen, die thans zoo over hun gebrek aan bezit klagen, in de toekomst door dat bezit gelukkiger zullen worden. Zij hebben nooit geweten, dat hun de zin van het leven ontgaat, omdat zij hun liefde niet in hun werk kunnen leggen. Maar de kunstenaar behoort het te weten als hij tenminste nog waarlijk kunstenaar is, dat ‘le salut est en vous’. Hij behoorde het te weten, dat de kunst slechts dan zijn leven met geluk kan vullen, wanneer hij uit liefde voor het werk er zijn *ziel* aan geeft. De liefde voor het vak en de verdieping, die zulks medebrengt, zal hem de rust doen terug vinden, die hij thans verdoet aan moties op vergaderingen.

Weet ge nog wel, hoe ik de eerste maal zulk een goed woord deed voor den dilettant, en hem als den man van de toekomst aanwees? Ik zeide toen, dat bij hem de taak berustte het verbroken evenwicht tusschen de muziek en de menschen te herstellen.

Ja, kondt gij dat in ernst meenen?

Gij zult uit wat wij daar even bespraken wel nog nader begrijpen, dat ik het wel in ernst meenen *moest*. -

Wat ik thans van de musici verwacht is: nieuw geloof in hun taak. Reeds hebben de genialeren onder hen zich onttrokken aan die 'foire sur la place' die Romain Rolland zoo natuurgetrouw teekende in zijn Jean-Christophe. Andere omstandigheden dan onderlinge belangen zullen de waardeering voor de beteekenis van een talent bepalen. Laat mij ons gesprek besluiten met iets van dat schoone gedeelte te citeeren, dat Rodin in zijn boek 'L'Art' wijdde aan de beteekenis der kunstenaars ten opzichte van het begrip 'nuttig' in de maatschappij:

'Ik noem nuttig hetgeen ons het geluk geeft. Niets ter wereld maakt ons gelukkiger dan de aandacht en de bezinning. Dat vergeet men maar al te vaak in onze dagen bij de beoordeeling van nuttig. De kunstenaar maakt, dat de mensch, in den schuilhoek van zijn ziel, zich leert verheugen over de tallooze wonderen, die ieder oogenblik zijn oogen en zijn geest ontmoeten. Het is de kunst, die ons aanwijst, die ons helpt zulke vreugden te smaken. Wie zal willen ontkennen, dat dit "nut" is? In hun streven de menschelijke ziel te verrijken, hebben de kunstenaars verdiend dat hun naam na hun dood wordt geheiligd.'

Ik geloof, dat wanneer de artiesten *zichzelf* weer om hun kunst wilden laten

terugtreden, weer tot de eenvoudige erkenning van zichzelven, die hun geboorte adelt, wilden geraken, en hun gansche kracht inzet tot de ontvouwing van hun talenten *in deze richting* lieten zijn, zij tevens hun kunst zouden verrijken en verdiepen. En dat zij ook *gelukkiger* zouden zijn! De aandacht zou hen, ieder voor zich, al werkende, vondsten laten doen en ideeën wekken, die hen nader tot zichzelve brachten (het eenige wat misschien de moeite waard is om voor te leven!) en die *daardoor* tevens weer iets, hoe weinig dan misschien ook, toevoegden aan den vooruitgang der wereld, al was het maar met het geopende perspectief van zulk een verlicht moment als Busoni in zijn boekje opteekende over zijn muziek.

Zomer 1919.